390





LA SCULPTURE ÉGYPTIENNE



L'ART DE L'ORIENT

LA SCULPTURE ÉGYPTIENNE

PAR

H. FECHHEIMER

TRADUCTION DE CHARLOTTE MARCHAND

168 REPRODUCTIONS



LES ÉDITIONS G. CRÈS & CIE
21 RUE HAUTEFEUILLE
PARIS

L'ART DE L'ORIENT

ÉDITION FRANÇAISE D'UNE COLLECTION
PUBLIÉE PAR BRUNO CASSIRER
SOUS LA DIRECTION DE WILLIAM COHN



RAPPORTS ENTRE L'ART MODERNE ET L'ART ÉGYPTIEN

I

La découverte artistique de l'Égypte est due à deux causes: l'expédition de Napoléon a fourni l'occasion extérieure, en ouvrant la voie à l'exploration du pays et de ses monuments; la cause profonde nous semble la parenté que présentent le sentiment artistique moderne et les conceptions fondamentales de l'art égyptien. Depuis le début du 19e siècle, où l'Antiquité classique et la Renaissance étaient considérées comme les seules périodes ayant produit des œuvres réellement parfaites, dignes d'être données en exemple, le sentiment artistique s'est profondément modifié, soit sous l'influence d'arts étrangers restés jusqu'alors inconnus, soit spontanément. Les artistes recherchent à nouveau ce qu'il y a d'élémentaire dans la perception et la vision. Les peintres rejettent un métier qu'une longue tradition a compliqué; ils emploient les couleurs pures, ils remplacent l'opposition lumière et ombre, de la plastique, par les contrastes de couleurs, ils se limitent même à de simples compositions constructives. Les architectes renoncent aux façades et aux ornements empruntés sans aucune raison aux monuments anciens; ils cherchent à construire simplement et logiquement, les uns se tournant complètement vers la nouveauté, les autres s'efforçant d'adapter aux exigences actuelles les formes transmises. Les sculpteurs tendent vers la forme resserrée et homogène, rigoureusement statuaire, abandonnant la forme animée, "picturale". En poésie également, commence à se faire jour une conception artistique plus pure; on ne décrit plus les situations et les événements avec la précision des sciences naturelles, on ne recherche plus l'originalité du sujet, on se refuse à l'analyse psychologique, on élimine tout ce qui nuirait à l'unité de l'œuvre. Et bien que, sur le terrain musical, la rupture avec la tonalité traditionnelle, la recherche d'effets nouveaux et d'une interprétation nouvelle, correspondant aux nouveaux besoins d'expression, semblent plutôt un affranchissement de toutes les règles et de tous les principes antérieurs, les hommes d'aujourd'hui se tournent au contraire, avec passion, vers l'architecture sévère de la musique ancienne.

Nos rapports avec les œuvres du passé devaient, eux aussi, se modifier. Le classicisme du 19e siècle, qui a conduit Goethe aux critiques les plus contestables sur Giotto, qui a rendu improductifs, et même sans caractère, toute

une série d'artistes d'un certain talent, ce classicisme a provoqué jusqu'à nos jours une sous-estimation de tout art pré ou post-classique, et par conséquent de l'art égyptien. Maintenant encore, il fait rejeter résolûment les idées artistiques modernes par nombre de personnes, qui, de par leur nature ou leur éducation, seraient pourtant capables de les assimiler. Les classiques considèrent les sculptures égyptiennes comme des essais imparfaits et sans vie; pour eux la composition architectonique des Égyptiens témoigne seulement de leur impuissance à reproduire le mouvement. L'exploration de l'Égypte est en majeure partie l'œuvre des historiens et des philologues, qui ne voient dans l'œuvre d'art qu'un document. Leur tendance à envisager les cultures disparues comme des états de transition conduisant à l'état présent, met plutôt en évidence la distance qui sépare l'homme moderne de l'œuvre ancienne. En étudiant les productions anciennes uniquement par rapport à leur milieu historique, nous ne les jugeons que sous une perspective raccourcie, de façon imprécise, sans distinguer leur importance. Pour comprendre un art, il est nécessaire de se le représenter comme contemporain. Sous l'influence des sciences naturelles et pour rendre plus claire l'histoire de l'art égyptien, Julius Lange y a introduit l'idée d'évolution. Cet art a été ainsi ravalé à n'être plus qu'un art archaïque, préparation à l'art grec. Nulle méthode n'est plus fausse ni plus arbitraire que celle qui consiste à assigner à un art le rôle de précurseur. Un art représente une somme de perfections qu'on ne doit pas juger par comparaison, mais en elles-mêmes. L'opinion que, pendant 5000 ans, les arts se sont développés et perfectionnés, est complètement erronée. Il n'y a dans l'art ni développement, ni degré, il n'y a que des formes. La forme est multiple. Elle est nécessairement telle chez Jean van Eyck, telle autre chez Michel-Ange ou chez Daumier; le grotesque lui-même, en tant qu'il relève de l'art, possède nécessairement cette forme. La forme n'est pas arbitraire et ne s'apprend pas, elle est le reflet de l'esprit, son expression définitive. C'est précisément parce qu'un génie possède en lui la forme, qu'il est artiste. La technique elle-même, le métier, ne témoigne pas non plus d'une évolution. Nul tailleur de pierres, de nos jours, ne s'est montré plus habile que ceux de l'ancienne Égypte, qui savaient dompter le basalte, le modeler d'après leur idée, le polir. Que d'artistes modernes se plaignent de la décadence de la technique picturale! Un peintre de la valeur de Renoir envie aux élèves de Giotto un métier qui, à cette époque, était courant dans les ateliers: "Ce métier que nous ne connaissons jamais entièrement

parce que personne ne peut plus nous l'apprendre, depuis que nous nous sommes émancipés de la tradition." (Lettres d'Auguste Renoir à Henri Mattez, 1911.)

Les Grecs eux-mêmes furent des admirateurs de l'Égypte: "Maintenant, dit Hérodote, je vais parler longuement de l'Égypte, parce qu'elle renferme de nombreuses merveilles, parce que, plus que tout autre pays, elle contient des œuvres dont la description est presque impossible"; et il consacre à l'Égypte les 182 chapitres de son deuxième livre.

Platon, dans ses "Lois", fait l'éloge des Égyptiens, qui ont su garder la tradition des mélodies et des danses anciennes, "en rattachant à la religion toutes les danses et tous les chants". — "Si quelqu'un osait célébrer les dieux par d'autres hymnes ou d'autres danses, les prêtres et les prêtresses, aussi bien que les défenseurs de la loi, devaient l'exclure au nom des lois et du droit sacré." — "Nul peintre, nul artiste, représentant un groupe ou une figure quelconque, n'avait le droit d'innover ou d'imaginer quoique ce soit de contraire à la tradition." — "Et si l'on fait des recherches, on trouvera remontant à 10000 ans, et ceci n'est pas une façon de parler, on trouvera, datant réellement de plus de 10000 ans, des peintures et des sculptures qui égalent en beauté les œuvres artistiques de nos jours; le même art les a produites."

Tout homme moderne impartial, découvrira dans les œuvres plastiques égyptiennes, dans celles du moins qui ne sont pas des productions d'artisan, un précieux héritage artistique, qui nous transmet non seulement une image rigoureusement pure de la plastique, mais encore une expression élevée de la grandeur humaine. Un jugement objectif de l'art égyptien, la seule recherche de l'intensité de sentiment qui en a créé le style, permettront d'éviter aussi bien la sous-estimation que la surestimation, et écarteront également toute interprétation romantique.

Une conception presque mythique de l'Égypte a prédominé d'Hérodote à nos jours; c'est elle qui a préparé la découverte de l'Orient au 19e siècle. Les recherches méthodiques et les heureuses trouvailles de ces dernières décades ont accru encore l'intérêt que les modernes portent à l'antiquité orientale. Français, Allemands, Anglais, Américains entretiennent en Égypte, de façon presque permanente, des missions chargées de fouilles; il est impossible de prévoir quelles clartés nouvelles leurs découvertes apporteront à l'histoire intellectuelle de l'Occident, quelle direction elles imprimeront aux chemins de l'art.

Il n'est question, en ce moment, que du profit que nous pouvons retirer

de l'étude de l'art égyptien. Une époque ne peut revivre un art, c'est-à-dire se l'assimiler productivement, que si elle présente avec lui des affinités profondes; les amusantes et frivoles interprétations que donnèrent des sphinx les artistes français du 18e siècle, aussi bien que l'emploi irraisonné de formes grecques dans l'art égyptien de la décadence, le montrent nettement. Si, de nos jours, on observe au contraire chez les artistes, et même chez les amateurs, un intérêt croissant pour les monuments égyptiens, il est permis d'en déduire une conformité de sentiment artistique.

Aucun art plus que l'art égyptien, à la fois rigoureux et varié, n'a davantage appliqué le principe de "l'intégration plastique" de la peinture et de la sculpture modernes, aucun plus que lui n'a mis plus tôt en pratique le principe fondamental de Cézanne: "Il faut traîter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, de sorte que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue,... les lignes perpendiculaires à l'horizon donnent la profondeur." La définition suivante (cubiste) du dessin pourrait être empruntée aux méthodes de composition des reliefs égyptiens: "L'art du dessin consiste à fixer les proportions entre lignes droites et lignes courbes".

On peut multiplier les preuves qu'un lien de continuité spirituelle, plus étroit qu'on ne le suppose, nous unit à l'Égypte. Hérodote avait déjà reconnu l'origine égyptienne de l'idée d'immortalité. Cette idée ainsi que les mythes égyptiens du dieu immolé et du jugement des morts devaient jouer un grand rôle dans l'histoire. D'autres symboles de la religion égyptienne ne devaient pas rester moins vivants: la figure de la mère de dieu (Isis) tenant l'enfant sur ses genoux; le baptême du roi, fils de dieu; la représentation d'Isis protégeant Osiris de ses ailes, comme la Vierge Marie couvrant de son manteau les fidèles du Moyen Age. Certaines poésies religieuses égyptiennes offrent d'étroites analogies, dans les idées comme dans les images, avec les œuvres des mystiques du Moyen Age; des hymnes au Soleil sont étonnamment proches du chant de Saint François et même le dépassent:

"Sois loué, ô Seigneur, avec toutes tes créatures,
Surtout avec Monsieur mon frère, le Soleil,
Qui produit le jour et nous éclaire de sa lumière;
Il est beau, et il rayonne d'éclat,
De toi, ô Seigneur, il porte l'emblème". (St François d'Assise.)

"Tu apparais, splendide, à l'horizon du ciel, Soleil vivant, qui vivais au commencement,
Tu te lèves à l'horizon oriental et remplis la terre de ta beauté.
Tu es beau, et grand, et étincelant, et loin au-dessus de la terre.
Tes rayons embrassent tous les pays que tu as créés."

(Hymne au Soleil, de Tell el Amarna, attribué à Aménophis IV.)

D'autres textes contiennent des métaphores plus hardies:

"Tu te réveilles en beauté, Épervier du matin, . . .
Magnifique, qui ouvres les yeux,
Sublime, dont on ne connaît la route, —
Comme ton essence est secrète. —
Grande image, premier à l'horizon,
Très haut, inaccessible,
Grand bouton qui éclos dans l'océan . . .
Porteur de lumière, destructeur d'obscurité."

(Ostracon, Le Caire)

"Magnifique et multicolore, —
Qui crées la lumière de tes yeux divins.
La terre est aveugle quand tu disparais.
Beau Soleil, rayonnant d'éclat . . .
Grand Épervier au corps bigarré.
Toi, qui traverses les cieux . . .
Splendide lumière à l'éclatante blancheur."

(Ostracon, Le Caire.)

"Tu te lèves superbe, mon père,
Soleil, qui bourgeonnes de vie.
Tu es unique,
Mais tu contiens infiniment de vie pour les nourrir.
Tu es ma vie."

(Tell el Amarna, Tombeau de Toutou.)

"Gloire à toi, qui te lèves à l'horizon . . .
Louange à toi, disent tous les dieux . . .
Bel et cher enfant.
Il se lève, et les hommes vivent,
Le monde entier l'acclame:
Les dieux d'Héliopolis le saluent de cris d'allégresse.
Les dieux des deux capitales l'exaltent.
Les cynocéphales le glorifient:
Gloire à toi, disent tous les animaux . . .
Tu cries de joie dans ton vaisseau, . . .
Tu te réjouis, Seigneur Dieu, de ce que tu as créé . . .

La nappe céleste bleuit à côté de toi
Et l'océan scintille de ton éclat."

(Rituel d'Amon.)

"Les hommes ne se rassasient pas de te regarder.
Gloire à toi, haut et puissant dieu du Soleil,
Charmant, qui rayonnes dans les flots."

(Litanie au Soleil.)

On peut même constater une analogie plus étroite dans l'expression du sentiment religieux:

"Doux puits pour celui qui a soif dans le désert!
Il est fermé pour celui qui parle,
Il est ouvert pour celui qui se tait.
Vienne le silencieux, il trouvera le puits."

(Prière à Thot, dieu de la Sagesse.)

"Lorsque toute chose se taisait profondément,
Il descendait en moi, du trône royal, une parole secrète."

(Maître Eckehardt, Quatre sermons sur la naissance éternelle.)

H. O. Lange a fait connaître un texte de l'ancien empire: "Prophéties d'un prêtre égyptien", où est annoncé, dans le langage poétique des psaumes, la venue d'un nouveau roi, d'un "bon pasteur": "Il rafraîchit ce qui brûle. On dit: il est un pasteur pour tous les hommes, le mal n'habite pas son cœur. Quand son troupeau se disperse, il passe la journée à le rassembler. Les cœurs brûlent pour qu'il accomplisse leur salut. . . En vérité, il frappe le péché, il étend le bras contre lui . . Où est-il aujourd'hui? Peut-être dort-il parmi vous?"

Tout le pathétique humain, si souvent exprimé dans l'art plastique, se reflète dans un autre texte de la même époque, poème saisissant, où, sous forme d'un dialogue avec sa propre âme, sont décrites les souffrances et les luttes intérieures d'un désespéré qui cherche la mort.

C'est en vain que l'âme le met en garde contre la mort:

"Jamais plus tu ne reverras le soleil. Ceux qui ont bâti en granit, qui ont érigé des pyramides . . . ., qui ont excellé dans ce beau travail, leurs tables d'offrandes sont aussi vides que celles des paresseux qui meurent sur la berge, sans postérité, dont l'eau et la chaleur ont emporté les restes, à qui parlent les poissons du rivage."

Dans une suite de quatre strophes rigoureusement construites, intercalées dans ce dialogue, l'homme fatigué de la vie obtient de l'âme qu'elle consente à sa mort volontaire:

"A qui parler aujourd'hui?
Les cœurs sont insolents.
Chacun prend le bien du prochain.

A qui parler aujourd'hui?
L'homme doux succombe.
L'homme insolent va partout.

A qui parler aujourd'hui?
Il n'y a pas de justes,
La terre est remplie de malfaiteurs.

La mort est aujourd'hui devant moi,
Comme la guérison devant un malade,
Comme la première sortie après une maladie.

La mort est aujourd'hui devant moi,
Comme le parfum de la myrrhe,
Comme lorsqu'on se tient sous la voile par grand vent.

La mort est aujourd'hui devant moi,
Comme le parfum du lotus,
Comme lorsqu'on se tient au bord de l'ivresse."

L'étude de l'art de l'Égypte ancienne, intéressante au point de vue des rapports qu'il présente avec les aspirations artistiques actuelles, l'est également pour d'autres raisons. Si la moyenne des œuvres est digne d'admiration, les chefs-d'œuvre de l'art égyptien appartiennent aux meilleures productions connues. De plus, l'étude des œuvres de l'ancienne Égypte conduit à deux ordres d'idées fécondes. Celui-ci d'abord: comment l'élément artistique de cette culture, la plus ancienne qui nous soit accessible, a-t-il pu se rendre indépendant de l'élément religieux, alors que nous les trouvons étroitement unis et s'influençant réciproquement? Ensuite la question de la valeur toujours actuelle de cet art, auquel nous devons faire remonter l'art méditerranéen. Nous nous sentons tributaires de cet art; ses vestiges exercent sur nous cette puissante attraction que l'homme moderne éprouve davantage devant une œuvre primitive qu'en face des productions ultérieures, créées, semble-t-il, avec plus de facilité. Ceci nous confirme dans l'opinion que nous vivons, nous aussi, les débuts d'une époque artistique. Le retour en arrière qui se manifeste chez les artistes de l'Europe depuis une quinzaine d'années en est le signe évident. Ainsi, capables de découvrir toute la valeur, toute la puissante beauté d'un art originel, nous sentons-nous poussés

à faire renaître matériellement et spirituellement la littérature et l'art de l'Égypte, depuis si longtemps cachés sous les sables du désert et enterrés dans les tombeaux.

II

La sculpture égyptienne est la production spontanée d'un peuple doué pour l'art, mais à qui l'art comme but en soi est encore étranger. L'art égyptien était sous la dépendance de la religion et de l'architecture; cette double contrainte, qui lui laissait toute liberté de développement proprement artistique, lui a précisément assuré des avantages inappréciables.

L'abondance de sujets religieux dans la sculpture égyptienne montre que l'art avait à assumer dans l'ordre spirituel une tâche considérable. Il était en effet, pour les Égyptiens, plus qu'un symbole religieux, plus qu'une création, il était le médiateur de l'immortalité.

Dès les temps les plus reculés, les Égyptiens ont cru à la survivance de la personnalité humaine. Leur conception de l'immortalité, obscure au début, s'est condensée, au cours de l'histoire, en un dogme que nous jugeons étrange et peu concevable, parce qu'il ne prend pas comme point de départ l'hypothèse dualiste habituelle. La personne humaine est considéré par eux comme une unité d'essence plus variée; elle se révèle dans une réflexion ou une réfraction quintuple. Les formes, sous lesquelles elle se manifeste, ou dont elle représente la somme, sont, premièrement: le "corps"; en second lieu: l'"être producteur de vie", qui quitte le corps au moment de la mort, peut se transformer, revient visiter quelquefois le corps, et dont l'image est l'oiseau-âme; il survit donc à son habitat terrestre, sans garder la personnalité du mort. En troisième lieu: le "moi spirituel", pendant immatériel de la figure corporelle et qu'on représente à son image avec des attributs divins: l'énigmatique "Kâ". On lui élève des autels et des statues dans les tombeaux, on lui présente des offrandes. Lorsque le dieu du Soleil eut créé les deux premiers dieux, il étendit les bras derrière eux et leur conféra le Kâ, qui depuis est dispensé à tout ce qui vit. Le Kâ est évidemment la substance de la personnalité; les rois et les dieux, dont la personnalité dépasse celle de l'homme en plénitude et en valeur, ont plus d'un Kâ, et même des quantités de Kâ. Le mort rejoint son Kâ. "Qu'il soit inhumé dans le bel âge, — lit-on dans une inscription, — qu'il soit conduit par ses

Kâ dans les régions sereines, que sa main soit saisie par celle du grand dieu, qu'il soit mené dans les chemins splendides de l'ouest, où sont les bienheureux." Ainsi c'est sur le Kâ que repose la survivance personnelle après la mort. L'"ombre", inséparable du corps et qui reproduit ses contours, est la quatrième partie de l'être. Enfin "le nom" en est la cinquième partie; il contient la désignation la plus conventionnelle, mais la mieux spécifiée de la personne, et résume l'être entier comme dans une formule. Un Égyptien croyait saisir dans le nom la personne même, il pensait anéantir la personne en maudissant le nom: "Vois, mon nom est maudit", trouvons-nous répété sept fois, dans ce dialogue d'un désespéré avec son âme. Aussi ne désignait-on pas le roi par son nom, mais par Pharaon, mot qui veut dire "la grande maison" et était l'expression symbolique du pouvoir (on employait aussi d'autres locutions, telle que "la haute porte"). D'après un mythe, Isis avait ravi par ruse au dieu du Soleil "aux noms multiples" son nom secret le plus élevé, celui dans lequel résidait toute sa puissance; elle avait ainsi mis fin au règne terrestre du dieu.

Ces spéculations compliquées, qui nous montrent les Égyptiens à la recherche d'une solution absolue du problème fondamental de l'être et de la vie, ont pris une direction particulière sous l'influence d'un sentiment artistique inné.

La religion égyptienne, contrairement au christianisme, ne reconnaissait pas l'immortalité comme propriété essentielle, comme qualité de l'âme; elle connaissait seulement une survivance conditionnée par la conservation du corps. L'ancienneté de cette croyance est attestée par les plus anciens tombeaux de la préhistoire: les morts, inhumés dans la position recroquevillée où ils avaient attendu au sein de leur mère la naissance terrestre, étaient enveloppés de nattes ou de peaux d'animaux, ou bien un vase en argile empêchait la dislocation du corps. Plus tard, le corps fut embaumé avec art, comme Hérodote le raconte dans ses chapitres 86 à 88. Le soin avec lequel on cachait les momies dans des endroits inaccessibles et solidement clos, prouve bien quelle importance essentielle avait pour la partie survivante la conservation du corps.

Les Égyptiens trouvent brusquement en eux-mêmes la force de dépasser cette conception purement matérialiste. A côté de la momie, ils introduisent la statue comme facteur d'immortalité équivalent. Le point de vue uniquement corporel disparaît, la forme est mise au premier plan, puisque c'est par la forme que correspondent le corps et la statue. Le philosophe cède ici la place à l'artiste. Considérer la figure taillée dans la pierre ou le bois comme gage

de l'immortalité fut le trait de génie de ce peuple d'artistes. En associant ainsi l'art aux nécessités métaphysiques les plus profondes, il lui assurait dès le début tous les avantages et la certitude d'un magnifique essor.

Nous retrouvons chez les mystiques du Moyen Age ce concept, que ce n'est pas la matière, mais la forme d'un objet, qui exprime son essence. Eckehardt dit par exemple: "Il est entendu que la forme donne son essence à la matière." "La raison attend la vérité comme la matière attend la forme. De même que la matière ne se repose tant qu'elle n'a pris toutes les formes, de même la raison ne se repose que dans la vérité essentielle."

Cette conception que la forme concrète exprime entièrement l'essence de toute chose a même été dépassée. Les Égyptiens avaient réalisé, dès les temps les plus anciens, cette création extraordinaire qu'est leur écriture figurée et phonétique, qui, au moyen de signes conventionnels courants, permettait d'exprimer aussi bien le concret que l'abstrait; ils avaient ainsi assuré la continuité spirituelle. "Paroles de Dieu", c'est ainsi que les Égyptiens appellent leurs hiéroglyphes. Cette idée, écrasante au début pour l'esprit, que chaque individu peut saisir n'importe quel élément de la réalité extérieure ou intérieure, et le transmettre sans erreur ni difficulté, se réflète dans la religion: le nom écrit, une fois la momie et la statue détruites, garantissait la survivance. "J'écris ton nom sur l'arbre sacré, avec l'écriture de mon propre doigt, . . . tu dureras plus longtemps que les temps du ciel", dit Atoum à Ramsès II (Ramesséum). On comprend donc qu'un roi, qui voulait atteindre dans leur essence même ses prédécesseurs ou ses adversaires, ait détruit toute inscription se rapportant à eux, partout où il pouvait la trouver.

Dès les premiers temps de la pensée égyptienne, la connaissance de l'immortalité avait excité l'imagination jusqu'à l'ivresse. Quelle puissance de vision se traduit dans les inscriptions des pyramides, ces textes religieux dont l'origine se perd dans la nuit des temps! Le mort prend le ciel d'assaut, comme nouveau dieu. En face de la nature entière et des dieux qui l'attendent, il s'élève du temps dans l'éternité.

L'immortalité le frappe comme un sort:

"Réveille-toi,
Lève-toi,
Dresse-toi,
Sois pur!
Que ton Kâ soit pur,
Que ton âme soit pure!"

"Réveille-toi, réveille-toi,
Lève-toi,
Assieds-toi,
Secoue la terre loin de toi,
Je viens!"

"Il monte au ciel comme les faucons,
Ses plumes sont comme celles des oies,
Il s'élance au ciel comme la grue,
Il embrasse le ciel comme le faucon,
Il saute au ciel comme la sauterelle,
Il s'envole loin de vous, hommes,
Il n'est plus sur la terre,
Il est au ciel,
Auprès de ses frères, les dieux!"

"Le ciel verse la pluie,
Les étoiles entrent en lutte.
Les archers errent à l'aventure,
Les ossements d'Akéron tremblent:
Quand ils voient
Se lever, transfiguré en dieu,
Celui qui vit de ses pères,
Se nourrit de ses mères.
Sa splendeur est au ciel,
Sa force est à l'horizon,
Comme celle d'Atoum, son père, qui l'a procréé,
Qui a procréé celui qui est plus fort que lui-même."

"Le ciel parle,
La terre tremble,
Les dieux d'Héliopolis s'effrayent
Du bruit de mes offrandes."

"Le ciel résonne,
La terre gémit,
C'est Horus qui vient,
C'est Thot qui paraît."

"O, Râ Atoum, ton fils vient à toi,
Il vient à toi,

Tu lui permets d'habiter avec toi,
Tu le prends dans tes bras,
Lui, ton fils en personne, pour l'éternité."

"Les dieux s'éveillent en sursaut, effrayés
Par le grand oiseau qui sort du Nil,
Par celui à tête de chacal qui surgit des tamaris."

"Mais Gheb, un bras levé au ciel,
L'autre appuyé sur la terre,
M'annonce à Râ."

"Tu es de ceux, . . . qui entourent Râ,
Qui sont en face de l'étoile du matin.
Tu renais, comme la lune, de tes nouvelles lunes,
Râ s'appuie sur toi à l'horizon."

"Les portes du ciel s'ouvrent devant toi,
Les portes de l'eau fraîche s'écartent devant toi.
Tu trouves Râ debout,
Il te prend par la main,
Il te conduit dans les deux demeures divines du ciel,
Il te place sur le trône d'Osiris."

"Il trouve les dieux debout,
Drapés dans leurs vêtements,
Leurs sandales blanches aux pieds.
Ils jettent leurs sandales blanches,
Ils enlèvent leurs vêtements:
Notre cœur n'a pas connu la joie avant ton arrivée."

"J'étends le bras contre les hommes,
Les dieux viennent à moi en s'inclinant."

"De ton éclat, ô Râ, je me suis fait des degrés sous mes pieds,
Pour m'élever vers ma mère,
Le serpent qui vit à la tête de Râ."

(Erman et Sethe.)

Ces quelques exemples montrent que la littérature religieuse égyptienne, par la force imagée de sa langue et par la puissance de sa vision, possède une valeur égale à celle de l'art plastique.

Nous avons vu de quelle façon s'est manifestée chez les Égyptiens l'idée d'immortalité. La croyance en la puissance créatrice de la "forme" se reflète même dans la formation de la langue: "créer" une œuvre s'exprime en égyptien par "amener à la vie". Qu'il ne s'agisse pas d'une ressemblance phonétique, mais qu'il y ait une raison profonde, la preuve en est fournie par le fait qu'on donnai aux statues un nom particulier, et qu'elles devenaient ainsi des individus. Une statue de Thoutmosès III s'appelle par exemple: "depuis des millions d'années dans la maison de notre père Osiris." Il est évident qu'en traduisant ainsi "former", les Égyptiens mettaient le procédé créateur au-dessus du métier (sculpture, plastique, statuaire) et du but (statue, monument). Le mythe développe cette idée à sa manière: le dieu primordial Ptah, qui s'est créé lui-même, qui a créé les dieux et toute chose, est en même temps le créateur de l'art et des ateliers. Son grand-prêtre porte le titre de "chef de toutes les œuvres d'art", son nom semble se rapprocher étroitement d'une expression employée quelquefois pour "former". Les textes le désignent ainsi:

"Ptah, beau de figure, sublime, qui formas la terre,
Laisse-moi me tenir devant toi, ton Kâ devant moi,
Laisse mes yeux contempler ta beauté."

(Statue, Berlin.)

"O, Ptah, je t'ai enfermé dans mon cœur,
Mon cœur est rempli d'amour pour toi,
Comme un pré de boutons!
J'ai placé ma maison à côté de ton temple,
Comme un serviteur qui vénère son maître."

(Stolk.)

Renoir, et d'autres modernes avec lui, ont déploré que l'impulsion religieuse fasse défaut à la création artistique moderne. Il en résulte en effet pour l'art un surcroît de difficultés. L'artiste d'aujourd'hui n'a pas seulement à rechercher la solution des problèmes purement techniques, qui lui ont été transmis, il doit encore trouver en lui-même le fondement métaphysique de son œuvre, que fournissait autrefois l'idée religieuse. C'est pour cela qu'au 19e siècle il y a eu tant d'excellente peinture et si peu d'art véritable.

L'art égyptien a été plus favorisé. Il embrassait sans peine des horizons immenses:

"O vous, grands-prêtres, qui êtes dans la maison de Ptah,
Et vous, prêtres de Memphis!
Gardez-vous de dire:
Nous éloignons ton image qui contemple le Seigneur de l'Éternité."

(Statue, Leyde.)

L'art égyptien, en reproduisant la réalité, reflétait l'infini; il réalisait, visible pour tous, l'union de la matière et de l'idée transcendentale. L'idée religieuse commandait la tenue générale et les motifs de l'œuvre plastique. La religion, considérant l'homme comme détaché de lui-même, en dehors du monde sensible, inspirait des poses plastiques pleines de calme et de solennité, qui exprimaient l'élévation intérieure ou l'essence d'une vie, des statues dont le dieu pouvait dire:

"Je place ton image devant mon temple,
Et tu me frappes d'étonnement."

(Stèle de Thoutmosès III.)

La religion a contribué aussi à développer le goût inné des Égyptiens pour les pierres dures, comme le granit, la diorite et le basalte.

Enfin, les rites eux-mêmes de la religion ont été des facteurs de rigueur et d'ordre dans l'art plastique égyptien.

III

La sculpture égyptienne, éveillée par l'idée religieuse, a été, dès le début, intimement liée à l'architecture. Elle faisait partie d'un ensemble architectural, ou bien, en tant qu'art décoratif, elle ornait les divers ustensiles. Ses productions, si limitées et si déterminées qu'elles soient, ont dans leur ordonnance et dans leur composition une signification qui les dépasse. Il ne faut pas les juger comme les œuvres d'atelier modernes, qui renferment en elles seules leur sens et leur but; cette plastique n'atteint sa pleine valeur qu'à la place qui lui est destinée, elle est conçue pour répondre aux mesures, aux lignes, à la couleur, à la lumière de son emplacement. La perfection de l'architecture égyptienne n'a pourtant nullement précédé celle de la sculpture; leur développement a plutôt été parallèle. La synthèse artistique s'est manifestée tout d'abord dans le mythe et dans l'ornementation: le mythe contient déjà les éléments de la poésie; les vases en argile offrent les premiers exemples de figures ordonnées suivant un plan, et faisant ressortir dans leurs lignes la beauté abstraite de l'objet. C'est peut-être dans le relief, où se reflète le plus purement leur sens de la plastique, que les Égyptiens sont arrivés le plus tôt à des créations d'art. Les premiers reliefs, très proches encore de l'écriture figurée, se rencontrent sur les pierres tombales, les plaques de triomphe et les vases des plus anciens rois. Ne connaissant encore ni les moyens, ni les limites de ce mode d'expression artistique, les artistes essayèrent différents procédés de relief et de composition. On peut suivre très nettement les efforts qui conduisirent au style définitif, comment on sacrifia un dessin plus fouillé ou plus accentué et des contours plus vivants à l'unité de l'ensemble. C'est à peu près sous le règne de Ménès que ce style a pris sa forme définitive; le tombeau reproduit planche 109 en montre toute la puissance. C'est seulement sous la IIIe dynastie, que l'architecture fut elle-même assez avancée pour nécessiter l'emploi des figures; le relief fait partie depuis lors de la conception architecturale, il ne s'en éloignera plus et arrivera ainsi à son plein épanouissement.

En Égypte comme en Grèce, l'architecture, et avec elle les arts qu'elle enferme, la statuaire et la peinture, s'adaptait merveilleusement au paysage; tous deux, en se complétant, formaient un tout. Les architectes avaient la tâche difficile d'édifier leurs constructions et leurs monuments en face d'horizons étendus et lointains: au fond, des collines à courbe molle ou le plateau rocheux; plus bas, le large sillon du fleuve; au dessus, l'air pur, sans nuances, sans ombres de nuages. Ils ont réussi à faire entrer dans leurs conceptions ce paysage puissant, aux vastes formes en repos, aux fortes couleurs isolées, avec sa lumière intense qui n'efface ni n'estompe les objets. Ils se sont emparés de toutes les formes que ce paysage contenait en puissance. Un tel cadre devait les amener à voir grand; la contemplation d'horizons et de paysages toujours semblables conduit à des conceptions bien déterminées et à un sens particulier des proportions. Les Égyptiens ont réalisé ce que Michel-Ange devait rêver dans un monde de dimensions plus étroites: le colosse taillé dans les roches de Carrare.

Les Pyramides sont, dans leur forme définitive, la plus rigoureuse figuration de notre conception de l'espace. Elles dressent leur structure géométrique au-dessus du sol ondulé et des temples qui les entourent. Leurs gigantesques faces polies, souvent polychromes, rassemblent les formes et les lignes fuyantes du terrain dans le pyramidion étincelant qui, condensant le mouvement, les présente à la lumière. Les revêtements en pierres colorées, les sommets probablement dorés, — l'obélisque en granit d'Héliopolis avait encore au 14e siècle un pyramidion en cuivre, — ont été détruits, mais le sens de cette combinaison hardie de masse, de formes élémentaires et de jeux de lumière, nous est livré par les inscriptions d'un pyramidion de granit poli, qui terminait lumineusement une pyramide revêtue de pierre calcaire: "Aménemhet III contemple la beauté

du soleil." "Ouverte est la face du roi Aménemhet, il contemple le Seigneur de l'horizon, traversant le ciel." "Plus haut que la hauteur d'Orion est l'âme du roi Aménemhet, et elle touche aux enfers."

La masse compacte de la pyramide constituait dans les grandes lignes du paysage le principal monument; on plaçait alentour les tombeaux des personnes de qualité, constructions uniformes, tertres plats et rectangulaires, dont les parois intérieures étaient, comme celles des pyramides, couvertes de reliefs.

Les temples, plus divisés, empruntaient eux-mêmes aux courbes monotones du paysage la grande simplicité de leurs proportions générales. Des murs épais, en forme de talus, et surélevés en pylônes à la façade, entouraient les constructions intérieures: cours, salles hypostyles, chapelles. Adossées à la façade, et se détachant nettement du mur, se dressaient des statues de rois colossales, proportionnées aux dimensions du temple. Ces statues, étant donné leurs dimensions, étaient exécutées sommairement; les Égyptiens savaient d'ailleurs que le détail se perd dans l'ensemble. Des allées de béliers ou de sphinx, symboles primitifs, conduisaient aux portes. De loin, leur rythme régulier servait de transition entre le paysage et l'édifice; elles indiquaient la direction aux arrivants et introduisaient leurs pas dans le mouvement d'ensemble de la construction. Cette économie dans les formes architecturales et leur opposition très nette caractérisent les grands temples égyptiens. Il est vrai qu'il existe des constructions plus petites, ouvertes sur le paysage, mais elles sont moins fréquentes. Une corniche pesante, accent plastique le plus puissant des grandes surfaces de pierre, réunit incomparablement les diverses parties de la construction. Un tore très saillant conduit à une gorge du plus pur dessin. La beauté abstraite de sa courbe rivalise avec la beauté naturelle d'une feuille de palmier recourbée. Les Égyptiens s'étaient d'ailleurs si bien rendu compte de ce rapprochement, qu'ils ne se lassaient pas de le provoquer par des ornementations de feuilles en couleur. Un plan horizontal sépare nettement la corniche de l'espace; toute transition manque. Aucune de ces guirlandes fleuries d'acrotères à jour ou de palmettes, qui forment le linéament des temples grecs; ces corps de pierre se dressent raides et anguleux devant les collines et l'horizon. Le couronnement du mur égyptien est d'ailleurs si définitivement proportionné en lui-même qu'il s'adapte à n'importe quelle mesure. Il est parfait au pylône du temple, comme à la niche d'albâtre d'un mètre de haut. Un tel absolu n'a été atteint que par les gothiques, dont

les tabernacles et les reliquaires sont des répliques en miniature de leurs grandes conceptions architecturales.

Les Égyptiens se sont efforcés de donner à leurs constructions isolées la plus grande stabilité. Ils ont été ainsi conduits à creuser des temples dans la masse même du plateau rocheux. On était également guidé vers ces temples par des allées de sphinx; parfois le flanc même de la montagne devenait pylône, comme à Abousimbel, où des statues de rois de 20 mètres de hauteur sont taillées directement dans le roc (pl. 7). Cette architecture de masse et de dimension démesurées n'aurait pas donné à Goethe l'impression de "musique figée", elle est essentiellement sans allégorie, même dans ses colonnes sculptées.

Les architectes grecs et gothiques ont fait ressortir, autrement que les Égyptiens, les qualités intrinsèques de la pierre: poids, solidité, rigidité, dureté. Le temple dorique se développe statiquement comme le corps humain. Ses parties se forment et s'ordonnent de façon à réaliser une compensation parfaite des forces ascendantes et de la pesanteur. Il possède une unité organique dont les différents éléments ont été fixées dès le plan primitif. L'artiste grec se préoccupait avant tout de la qualité plastique de la pierre.

Les architectes gothiques se tournaient vers de vastes créations d'espace et les réalisaient par une masse de pierre fouillée à l'extrême. Ils accentuaient le mouvement vertical au point de masquer complètement le mouvement horizontal. Ils travaillaient pour ainsi dire dans la pierre dématérialisée.

Les Égyptiens, eux, dressaient le plan de leurs édifices uniquement d'après la nature de la pierre. Ils avaient compris la puissance architectonique de la masse indivisée. Leurs murs sont de gigantesques corps de pierre lisses; le principe fondamental de leur architecture est: la quantité. "Mais la quantité augmentée à l'extrême devient qualité" (Nietzsche). Les Égyptiens ont augmenté à l'extrême aussi bien les dimensions que le nombre de leurs constructions, et pour intensifier l'effet de masse, ils les réunirent dans leurs grands temples en groupes compacts. Leurs temples ne traduisent pas une conception déterminée de la forme, le symbole est tout entier dans la disposition générale de la construction. Dans le temple grec tout est mesuré, et cette mesure est sa beauté. L'Égyptien avait le sens de l'incommensurable, aussi cherchait-il à l'exprimer symboliquement par l'art. Il trouva dans la pyramide une forme abstraite qu'aucune mesure n'entravait; il inventa pour ses

temples des plans qui ne dépendaient pas nécessairement d'une étendue déterminée. Que de fois n'a-t-on pas agrandi un temple égyptien en y surajoutant certaines parties; l'effet n'en était nullement diminué, l'impression de somptuosité et de grandeur en était au contraire augmentée. Ce temple, comme plus tard les premières basiliques chrétiennes, représente un chemin magnifique conduisant au sanctuaire et ne reculant jamais assez le saint des saints. L'idée de surexciter l'émotion religieuse a amené les architectes à une concentration optique voulue. De l'allée des sphinx, le chemin menait à travers les portiques, les cours, les salles hypostyles dont la nef centrale surélevée indiquait la direction du sanctuaire; à travers des chambres de plus en plus rapprochées, obscures, resserrées, il menait vers le tabernacle clos; de la lumière éclatante du jour égyptien il menait par des dégradations successives au demi-jour de la chapelle, du paysage le plus vaste à l'habitacle le plus étroit, de la vie extérieure au secret divin. Les murs, les pilastres et les colonnes étaient recouverts de reliefs et de peintures comme de tapisseries. On saisit ici pourquoi la corporéité du relief grec devait logiquement manquer au relief égyptien. Cette économie de formes dans le bas-relief contribuait à rendre évidente l'impénétrabilité du mur et sa résistance à toute intervention. Aussi, et dans le même but, n'employait-on pour les murs extérieurs que le relief dans le creux, où les contours semblent indépendants des figures planes. Des scènes et des figures très animées recouvraient d'une façon presque continue la surface du mur, sans en altérer la structure. Dans leur fin comme dans leur style, les basreliefs égyptiens se distinguent absolument des frises grecques; dans celles-ci un puissant mouvement plastique saisit la pierre elle-même, créant une forte mais harmonieuse opposition entre la surface du mur et la frise plastique. Le contraste optique entre des formes animées presque immatérielles et la masse en repos a prêté en Égypte à des effets extrêmement raffinés. De fait, le fort sentiment artistique élémentaire des Égyptiens est loin d'être primitif. Ils ont de bonne heure purifié leur jugement artistique et reconnu qu'un mur de pierre peut témoigner de la victoire remportée par l'homme sur la matière brute. Le sens des murs cyclopéens ou des façades frustes leur a manqué. Ils ont cherché surtout à ennoblir leurs matériaux, à en faire ressortir les qualités naturelles latentes: le poli et l'éclat. Ils appréhendaient tellement que l'on puisse apercevoir sur les murs lisses les joints des pierres, qu'ils recouvraient murs et reliefs d'une mince couche de peinture; et ces joints étaient

pourtant si étroits qu'il aurait été impossible, comme le raconte un voyageur arabe du 13ᵉ siècle, d'y introduire une aiguille ou même un cheveu. D'autres artistes, en d'autres temps, ont utilisé les joints et les couches de leurs matériaux comme motifs architecturaux. L'Égyptien voulait un fini absolu; il éliminait tout ce qui peut rappeler le travail de l'auteur, toute empreinte personnelle, tout ce qui, de nos jours, nous attire en général dans une œuvre d'art; et cela, parce que son point de départ n'était pas la technique, mais un monde d'idées qui contenait déjà la synthèse de son œuvre. Un artiste qui veut figurer l'incommensurable, ne doit pas laisser voir ce qui est mesurable. Aussi les Égyptiens revêtaient-ils ou polissaient-ils leurs édifices, leurs statues ou leurs ustensiles en pierre, et ne es signaient-ils que rarement.

Toute l'architecture et toute la plastique égyptienne étaient colorées. De chaudes et fortes couleurs, rappelant sans les copier les tons purs du paysage, soulignaient les rares accents plastiques des constructions et recouvraient les sculptures. "La couleur parle, là où la forme ne peut plus parler." "Il faut utiliser et combiner les couleurs que la nature ne renferme pas, bref se mettre en opposition voulue avec elle." "On ne comprend l'antiquité que lorsqu'on commence à manier les couleurs; la sculpture peinte exige en effet la plus haute perfection dans l'exécution, jointe à la plus grande simplicité." "Le modelé n'est jamais assez fini, si la sculpture doit être peinte; la couleur révèle tout." (Bœcklin.) Ces conditions préalables ont été remplies en Égypte; le métier y a été, de tradition, excellent.

En dehors des bas-reliefs des temples et des tombeaux, les statues ont servi, en Égypte comme en Grèce, d'élément architectural, mais ici encore d'une manière différente. Les cariatides ioniques, dont la forme est restée inconnue au style dorique plus âpre, supportent l'architrave par une couronne plate. Primitivement, comme à Delphes, leur silhouette et leur dessin sont architecturaux; elles sont des variations du support inspirées par le corps humain. Plus tard une statue véritable se substitua au pilier. Ces statues-supports sont des transcriptions figurées de la colonne, des allégories dynamiques. C'est bien ainsi que Vitruve l'a compris: "Ils prenaient comme modèle la sveltesse féminine, la hauteur de la colonne était égale à huit fois le diamètre, de façon à la rendre plus élancée; au-dessous ils plaçaient un socle rappelant la chaussure, au chapiteau des volutes comme les boucles d'une chevelure pendant de chaque côté, le front était orné de cordons d'oves et de fruits remplaçant les

cheveux, le fût entièrement recouvert de cannelures semblables aux plis droits du vêtement féminin."

L'Égyptien ne remplace pas le support par la statue, il les joint. Les statues-momies du dieu Osiris sont adossées à de puissants piliers et reposent sur une base indépendante. Leur silhouette dessine sa sévère beauté sur un fond rectiligne; elle s'élargit à la hauteur des bras croisés où elle rejoint les bords du pilier, elle les suit jusqu'à la ligne horizontale des épaules où elle rentre à angle droit, puis elle s'élève jusqu'à la charpente en une courbe délicate. Les bras saillants surplombent comme un pignon la partie inférieure, leur poids étant compensé plastiquement par les sceptres peu proéminents qui se croisent en diagonales. Le masque immobile sourit dans une impassibilité divine, et la haute mitre qui le surmonte conduit aux motifs purement architecturaux.

Dans ces statues-piliers, le pilier et la statue restent indépendants, la statue n'est pas utile à la construction. Le mouvement qui anime toute œuvre grecque est complètement inconnu aux Égyptiens, qui distinguent nettement entre le vivant et l'inanimé. L'art égyptien n'a que très rarement utilisé le corps humain comme élément nécessaire à la construction: le socle de quelques statues de roi est supporté par des ennemis couchés, mais ceci symbolise uniquement l'asservissement de l'ennemi et prouve plutôt que les Égyptiens se sont refusés systématiquement à employer la figure comme élément architectural. Dans les colonnes hathoriques également, dont les chapiteaux cubiques portent sur chaque face la tête de la déesse Hathor, la figure humaine est indépendante de la construction, elle n'est qu'un symbole hiératique, employé dès le 4e millénaire. Les colonnes hathoriques sont une création fort curieuse. Le type des figures qui les ornent, comme celui des dieux à face d'animaux, était fixé depuis si longtemps qu'il n'a pu être compris, ni développé pendant la période historique. Ces figures de dieux étaient des symboles conventionnels inébranlables. Aménophis IV en a fait l'expérience lorsqu'il a essayé d'introduire de nouveaux symboles pour figurer la divinité. Toute la force du passé s'est opposée à son œuvre et l'a anéantie. C'est d'ailleurs justement de cette "inertie fatale", de cette opposition à tout changement, que découlent les plus fortes qualités du peuple égyptien.

La conception artistique d'où dérivent les piliers d'Osiris s'affirme également dans les statues égyptiennes. C'est la même recherche du contraste expressif

entre la figure et le bloc, contraste qui dans les statues accroupies devient même un élément de l'œuvre. Le pilier était une garantie de la conservation de la statue, mais cette considération n'était que secondaire pour l'artiste égyptien, la question de la forme était pour lui la question primordiale. L'Égyptien ne concevait ses statues en pierre que devant un fond rigide, jamais dans l'espace, qui aurait annihilé l'effet de masse. Le fond est un facteur important de la conception. Dans les statues-piliers, ce qui subsiste du bloc d'où la statue "a été amenée à la vie", fait fonction de mur et constitue un élément artistique nécessaire; il limite de façon bien déterminée le mouvement en profondeur et permet à la silhouette de se détacher uniformément. L'Égyptien accentue uniquement l'opposition entre les formes organiques et les formes géométriques; son sentiment artistique n'aurait jamais admis le renforcement d'une forme par de l'informe, ce procédé génétique qui a souvent décidé du style des statues en marbre de Rodin. Cette méthode, qui s'applique aussi bien à la plastique animée, n'a donné tous ses résultats que dans les œuvres de Michel-Ange et dans quelques rares productions du 17e siècle. Le tempérament de Michel-Ange était plus fougueux que synthétique; une inspiration subite dépassant son intention première l'a sans doute amené à l'outrance du langage artistique comme expression dernière de la force; Michel-Ange, pour traduire l'aspiration contenue du corps et de l'esprit, a laissé, par exemple, à l'état d'ébauche, la statue de St Mathieu. Ces formes énigmatiques, à demi enfermées dans la pierre, nous subjuguent et nous donnent l'impression du surhumain. La forme fragmentaire comme expression de vie intense, est ici la transcription plastique du sublime.

Dans les temples et les tombeaux égyptiens trouvaient place, en dehors des bas-reliefs et des statues-piliers, quantité de statues que la piété des rois et des hauts dignitaires fournissait continuellement.

"J'ai formé ton image vénérable.
On la sort, tel le soleil,
Elle éclaire la terre de ses rayons."

(Papyrus Harris.)

"Vois, splendide est le chemin par lequel il est venu,
Plus splendide que tout au cœur des hommes."

(El Berscheh.)

"Je t'ai érigé de grandes statues de grès dans la maison de Râ,
Représentées comme vivantes."

(Papyrus Harris.)

"J'ai rempli le temple de statues de rois,
En granit d'Éléphantine, en quartz,
Et en d'autres matières précieuses,
Parfaites et œuvres d'éternité.
Leur lumière rayonne au ciel,
Leurs rayons éclairent les visages,
Tel le soleil du matin.
Les pylones de ce temple atteignent le ciel,
Ils s'unissent aux étoiles.
Le peuple les a vus,
Il a magnifié la majesté du roi."

(Stèle d'Aménophis III.)

"J'ai remonté le fleuve avec la statue
Qui fut érigée dans le grand temple,
Solide comme le ciel.
Soyez en témoins, vous qui viendrez après nous.
J'ai commandé l'armée entière,
Ils créaient pleins d'allégresse,
Leurs cœurs étaient heureux,
Ils jubilaient et glorifiaient le roi.
Pleins de joie, ils atterrissaient à Thèbes.
Les monuments sont en place pour l'éternité."

(Statue, à Karnak.)

"J'ai construit un palais et l'ai incrusté d'or.
Ses plafonds et ses murs sont en lapis-lazuli . . .
Ses portes en cuivre,
Ses verrous en bronze,
Ils bravent l'éternité."

(Doctrine d'Aménemhet.)

Les constructions et les œuvres d'art de l'Égypte sont les créations d'un peuple dont la vie était ancrée dans l'éternel.

IV

Le mobile initial de l'art a dû être nécessairement en dehors de l'art. Seule l'habitude de former des objets a rendu peu à peu capable de traduire artistiquement n'importe quelle idée. En Égypte, comme ailleurs, l'action de "former" a été antérieure à la création artistique. La religion égyptienne exigeant la représentation des dieux et la figuration exacte des hommes, l'aptitude à reproduire les figures s'est développée chez ceux qui étaient particulièrement

doués. Les artistes, laissant à l'écriture le soin d'exprimer ce qui, en dehors de l'art, pouvait motiver leur œuvre et la reliait à la vie, ne s'attachaient qu'au côté technique. L'idée élémentaire de l'espace et des formes qui le remplissent acquit par suite pour eux, comme pour tout artiste, une valeur nouvelle et particulière. La force de vision, qui se développa en eux, les amena à représenter le corps comme une suite rythmée de formes. Ils découvrirent la relation de ces formes entre elles, leur influence mutuelle, la vie plastique que la sculpture communiquait aux surfaces. Ils produisirent alors des statues imposantes par leur ordonnance dans l'espace, par la puissance de leur réalisation, par cette force de vie intérieure que traduisent plus particulièrement les formes simplifiées. La représentation de l'être humain entra ainsi dans le domaine de l'art.

L'art égyptien est un de ces arts, comme l'art babylonien, roman ou mexicain, qu'on a l'habitude de ranger dans les arts archaïques rudimentaires, par application injustifiée du principe d'évolution. C'est une erreur fréquente, une explication technique commode, de considérer comme n'étant pas développées des périodes artistiques qui n'ont pas dépassé un certain stade. Ce sont pourtant elles, et non les périodes de style plus riche et moins concentré, qui ont su donner un sens particulier à la plastique. Qu'immédiatement après le style animé de la dernière période de l'antiquité ait pu naître et rayonner un style aussi sévère que le roman, prouve bien qu'il ne peut être question de développement du style, mais de changement radical dans les principes de l'art. L'art contemporain nous fait assister à un changement analogue.

Les artistes égyptiens partaient de données essentiellement plastiques. La plastique est la figuration réelle des corps, elle traduit dans une matière résistante, sous la figure d'hommes ou d'animaux, les formes que conçoit l'esprit. Plus la force plastique est pénétrante, plus grande est la valeur de l'œuvre. Si l'impression qui se dégage d'une statue doit émaner d'elle seule, sans association d'aucune sorte, si cette impression doit être purement plastique, l'artiste doit accentuer particulièrement tout ce qui concourt à l'effet de la statue dans l'espace. L'œil doit la détacher nettement des formes environnantes. Les propriétés fondamentales des corps solides : l'impénétrabilité et la cohésion, doivent se manifester en elle aussi nettement que la différentiation judicieuse des parties qui représentent pour nous le corps vivant. Par conséquent, la plastique pure, c'est-à-dire celle qui aboutit à la construction et à la combinaison des formes, présente toujours certains traits élémentaires : des contours fermés, un volume

compact, animé par des divisions claires, par une disposition réfléchie des membres. Ces exigences plastiques s'accordent particulièrement avec les poses immobiles, qui ont été celles adoptées de préférence par les Égyptiens.

Il est certain qu'une telle conception enfermait la statuaire dans des limites très étroites. Aussi, les peuples plus mobiles et pour qui la tradition étaient moins sacrée, les Grecs en premier lieu, ont-ils assigné à l'art des buts différents; ils renoncèrent à motiver leurs statues par la plastique pure, ils admirent des sujets ne relevant plus de l'art en soi, mais de la psychologie, de l'émotion, de l'action. Les Égyptiens n'ont utilisé de tels motifs que dans le relief et exceptionnellement dans quelques groupes empruntés au relief ou dans des statuettes anecdotiques de domestiques. La forme n'était pas éveillée dans leur esprit par l'idée de traduire un mouvement simultané du corps et de l'âme, comme chez les Grecs ou les Italiens, elle était immédiatement inspirée par le corps en repos. C'est pour cette raison que la plastique égyptienne paraît impersonnelle et a-psychologique. Les poses et les gestes sont, dans les œuvres égyptiennes, ceux de tous les hommes et de tous les temps. Ils ne se rapportent jamais à un objet supposé en dehors du volume matériel de la statue : à un adversaire imaginaire comme dans le Meurtre des Tyrans ou le Gladiateur de la Villa Borghèse, à un auditoire comme dans le Saint-Mathieu de Ghiberti ou le Moïse de Michel-Ange, à un autel comme dans l'Idolino, à un but comme dans le Discobole. Les formes ne s'adaptent pas, pleines de grâce, à l'air ambiant, comme dans les statues de Praxitèle; les visages ne reflètent pas des expressions de l'âme, variant avec l'éclairage, comme cette singulière tête de femme de la première période grecque, sur une colonne du temple d'Artémis. L'impression produite par une œuvre égyptienne est indépendante des conditions extérieures. Chacune représente un tout fermé, un monde plastique. Un art orthodoxe, comme l'art égyptien, ne pouvait admettre comme sujet réellement plastique que le corps immobile. Les traits communs aux statues des différentes époques apparaissent immédiatement, même à un examen rapide.

En dehors du calcaire et du bois, rare en Égypte, les Égyptiens ont employé, avec une fréquence remarquable, des minéraux durs, comme la diorite, le granit et le basalte. Ce choix garantissait aux statues une durée presque illimitée et secondait l'intention artistique : la résistance que de tels matériaux opposent au ciseau, même le plus habile, forçait les sculpteurs à traiter la figure par grands traits simples, et disciplinait continuellement leur fantaisie plastique.

Sans doute, le choix des pierres colorées : granit tacheté de brun ou granit rose, confirmait les artistes dans leur habitude de peindre les statues, puisqu'ils ne pouvaient exposer leurs pensées devenues formes aux caprices de coloration de la nature. La plupart des statues égyptiennes semblent avoir été peintes. Sur nombre de statues en granit, en diorite ou en grès, on a trouvé des traces de peinture. Le calcaire poreux exigeait une couche de peinture à cause de son aspect terne et de son ton clair et indifférent. Si, malgré leur modelé plus subtil, les figures en bois étaient recouvertes d'une mince couche de stuc peint, c'était d'abord pour assurer à ces œuvres précieuses une meilleure conservation, ensuite parce que la couleur était jugée indispensable au point de vue artistique, enfin, et non en dernier lieu, parce que l'Égyptien se faisait une haute idée du fini d'une œuvre d'art. Il est probable que la statue brute, sans peinture, choquait leur sens artistique. Il existe pourtant certaines sculptures de la dernière période, comme la tête de Berlin, planches 104 et 110, et la tête du Caire, planches 101 et 102, que nous nous figurons difficilement recouvertes d'une peinture sommaire (des couleurs nuancées sont sans effet plastique, il ne peut en être question en Égypte). Le modelé de ces têtes s'oppose absolument à l'unification par la couleur. Au lieu de la division habituelle: arêtes et surfaces simples, des oppositions plastiques nouvelles animent ici la forme: au milieu de parties d'un modelé très poussé, nous rencontrons subitement, presque à la manière impressionniste, des lignes caractéristiques. Les conditions plastiques, qui appellent la peinture, font ici défaut. On suppose qu'aucune peinture ne recouvrait ces sculptures, mais on ne peut le prouver. La compétence artistique éprouvée des Égyptiens parle en faveur de cette supposition, la difficulté de vaincre une tradition deux fois millénaire la contredit, d'autant que ce style semble avoir été pratiqué par un petit nombre d'artistes seulement.

L'impression dominante dans les sculptures égyptiennes est donnée par le volume et la silhouette, et non par le détail de la structure. Souvent elles se rapprochent, dans leur ensemble ou dans certaines parties, des corps géométriques simples : cube, cône ou pyramide, du schéma classique des Italiens. Dans certaines statues égyptiennes, par exemple dans l'homme accroupi, planches 60 et 61, le corps est complètement encastré dans un bloc couronné par la tête. Leur puissance stéréométrique et la rareté des lignes individuelles rapprochent ces statues de l'architecture. L'emploi de formes géométriques communiquait à l'œuvre une puissante valeur plastique, non seulement parce qu'il lui apportait

un élément de solidité, mais parce qu'il conduisait l'artiste à ne pas attacher d'importance aux détails particuliers que présente la forme naturelle, essentiellement changeante et mobile; il contribuait à assurer l'unité de l'œuvre. La disposition géométrique permet du reste un agrandissement de la statue, qui n'en détruit pas l'effet artistique, agrandissement qui serait contraire au bon sens dans les figures en mouvement. Les Chevaux de Montecavallo, par exemple, de proportions au delà de la normale, sont des barbarismes en art; les colosses égyptiens restent monumentaux. Les sculptures égyptiennes présentant des lignes simples, rarement enchevétrées, leur effet artistique dépend moins de leur grandeur que celui des œuvres d'autres époques, par exemple du 17e et du 18e siècles qui doivent avoir des dimensions déterminées, en raison de leur structure compliquée. Une même œuvre égyptienne satisfait souvent dans des dimensions très différentes; sa reproduction laisse rarement deviner ses dimensions réelles. L'idée de forme est tellement élémentaire, on pourrait même dire canonique, qu'elle prête à toutes les variations. Cette tenue générale de la sculpture exige naturellement une précision rigoureuse dans l'exécution des détails. Chaque détail est un élément de la composition: les arêtes vives des paupières et des lèvres s'opposent par exemple à la dispersion de la lumière (détail particulièrement net dans la tête, planche 50, et la statue, planche 46). Les Grecs sont allés plus loin encore, particulièrement à la période austère de leur art, en réunissant sur un même plan le nez et le front, ce qui, par opposition avec la structure animée du corps, donne au visage l'aspect d'un masque.

Dans cet ordre d'idées, la couleur revêt dans la sculpture égyptienne une signification nouvelle. Les artistes cherchaient à rendre la différence de couleur des différentes parties du corps, ils cherchaient aussi à accentuer par la couleur la structure de leurs statues. L'unité intime de leurs œuvres exigeait que le coloris soit aussi éloigné de la nature que la plastique, elle nécessitait de grandes surfaces colorées, cohérentes et visibles de loin. Les teintes naturelles devaient donc être corrigées. Les artistes égyptiens, et en cela ils se rencontrent également avec les modernes, préféraient les couleurs fortes et franches: en dehors du blanc et du noir: le jaune pur, le rouge foncé, le vert émeraude. Ces tons leur permettaient de rendre les différences de matière d'une façon aussi nette que sommaire. C'est un problème difficile pour l'art, et il n'a été donné qu'à peu d'époques d'en trouver une solution heureuse, que de traduire, dans la matière uniforme d'une statue, les différences naturelles de la peau, des yeux des cheveux et des vêtements, c'est-à-dire de les interpréter comme différences formelles, sans nuire à l'unité de l'œuvre. Le sans-gêne de la dernière période de l'Antiquité et de la Renaissance a été, à ce point de vue, insupportable. Pour donner davantage l'impression de naturel, on copiait la position accidentelle d'une boucle de cheveux, d'un pli de vêtement, créant ainsi de véritables trous dans la matière, exagérant d'une manière dangereuse l'opposition des formes. En dehors de la forme et de la couleur, les Égyptiens ont employé également l'ornement linéaire pour traduire les différences de substance; il a permis aux artistes du nouvel empire de réaliser des effets de contraste surprenants. Dans les statues en pierre calcaire et en bois, planches 64 à 67 et planches 70 à 76, les lignes fines des mèches de cheveux ruissellent sur la masse de la chevelure comme des lignes ornementales sur un chapiteau, les lignes délicates et parallèles du byssus transparent font ressortir le charme et la finesse du corps. Les Égyptiens ont observé, les premiers, que la pierre calcaire convenait particulièrement pour atteindre de tels effets. Ils ont ainsi créé, et mille ans plus tôt, des formes plus raffinées que celles que nous admirons dans le Trône de Vénus de la Villa Ludovisi. Leur conception de statues colorées a amené les Égyptiens à employer des matières différentes pour rendre la couleur brillante des yeux: du quartz pour le globe de l'œil, du cristal de roche pour l'iris, une petite pointe d'ébène pour la pupille. Ils se sont montrés cependant très sobres dans l'emploi de matériaux différents. Quelques bronzes incrustés de la dernière époque ont un charme de coloris extrême, par exemple la statue de femme, planche 100, où le vêtement est simulé par de fines lignes d'argent qui recouvrent le corps.

C'est l'architecture qui a le plus contribué en Égypte à l'éducation du sentiment et de la vision plastique. Le portique de Chéphren a permis à Hœlscher de conclure à l'existence, sous la IVe dynastie, d'une salle soutenue par 16 monolithes de granit et ornée de 23 statues de roi de dimensions plus grandes que nature. La statuaire était subordonnée à l'ensemble architectonique. Les artistes cherchaient à réaliser une harmonie parfaite entre les proportions générales, l'ordonnance symétrique de l'édifice, les surfaces murales avec leur cortège de figures solennelles, la masse des piliers et des colonnes, leur division rigoureuse et l'élasticité de leurs formes, et les couleurs brillantes qui unissaient le tout.

La chapelle funéraire, planche 12, renferme des statues placées au fond de

niches basses, qu'un tore enrubanné isole des reliefs du mur; ces niches sont séparées entre elles par des blocs de pierre, dont le mouvement horizontal ou vertical est accentué par des lignes d'écriture. Ainsi placées au fond de niches creusées profondément et à angle droit dans le mur, ces statues, coupées de fortes ombres qu'atténuait autrefois la peinture, sont, tout en restant des statues, subordonnées à l'ensemble rectangulaire; elles produisent, comme les figures des métopes grecques, l'effet de relief. Ces deux statues se ressemblent comme deux colonnes d'une même rangée et ont la même valeur architectonique. Dans leur ensemble, dans la ligne des membres, on retrouve la verticale, dans la coupure de la jupe et dans la ligne des épaules, l'horizontale. Les bras et les jambes sont des variations de la forme du torse, qui se retrouve également dans les fines lignes de la jupe. La tête et la large perruque forment un tout avec le thorax; leur double courbe constitue le principal motif du buste placé au-dessus de la porte. A l'intérieur de ces larges formes et à des distances calculées, ressortent fortement des détails qui se correspondent: les genoux, les poings fermés autour d'un bâtonnet très visible, les bouts des seins, les oreilles. Ces détails servent à augmenter l'effet de la statue et celui de la construction. Le contraste entre les formes plastiques et les formes architecturales est amoindri, et pourtant les corps, ainsi encadrés par des lignes régulières d'écriture, acquièrent une vie extraordinaire. Cette synthèse des deux mondes de la forme: architecture et sculpture, caractérise la composition des tombeaux égyptiens; elle les distingue de la plupart des autres tombeaux, par exemple des tombeaux muraux de la pré-renaissance italienne, où le lien entre l'architecture et la statuaire est purement idéal. La statue, planche 13, placée au fond d'une niche profonde à laquelle on accède par des degrés de pierre (leur largeur est égale à celle des épaules), unit dans sa masse compacte les mouvements accentués des deux figures en relief qui l'encadrent. Elle doit sa force plastique extraordinaire à la puissance de ses différentes parties, qui apparaissent comme autant de variations de formes géométriques simples: pyramide, cylindre, sphère. Des statues de composition aussi simplifiée sont rares, même en Égypte. On peut dire d'elles ce que Bœcklin disait un jour des premières œuvres grecques: "Ces débuts des Grecs! quel superbe défi au monde, que d'avoir osé figurer dans l'air que nous respirons ce qu'il est seulement possible d'imaginer."

Les Égyptiens, et ceci est remarquable, ne sont pas tombés dans l'ornementation, bien qu'elle soit difficile à écarter dans des monuments qui exigent une simplification extrême et une répartition rythmée des figures. Par contre les figures ornementales, qui décorent, dans un but le plus souvent symbolique, les cercueils et les statues, ont joué un rôle important dans l'art appliqué, art qui s'est montré excellent en Égypte.

La destination religieuse des statues égyptiennes et leur caractère architectonique prescrivaient des poses déterminées. Les rois et les prêtres ne sont jamais représentés dans l'exercice particulier de leurs fonctions: ils trônent, ils représentent. D'autres poses types furent peu à peu introduites pour exprimer une dignité, un emploi, ou, dans son sens général, la piété: personnages lisant ou écrivant, offrande d'un autel ou d'une image divine, attitudes de la prière. Les Égyptiens sont arrivés à unir à ces poses types une ressemblance parfaite de la personne. Nous reconnaissons facilement les traits caractéristiques de certains pharaons; on a, d'autre part, retrouvé divers portraits plastiques qui devaient servir de modèles pour les statues. Mais la recherche de l'individualité ne détournait pas l'artiste de son but. Le portrait n'existe pas en Égypte comme genre distinct, il ne nous intéresse qu'à titre de document historique. Il importait surtout pour l'Égyptien, qui avait un penchant inné pour l'individuel, de subordonner ce qui pouvait être personnel à l'idée artistique. Il y a parfaitement réussi dans les têtes de Chéphren (planche 23) et de Senwosret (planche 50) et dans d'autres œuvres encore. Il y a par contre des œuvres, comme le "constructeur de navires", de Londres, datant de la IIIe dynastie, où la recherche de la ressemblance enlève à l'œuvre toute sa valeur plastique, mais ce sont de rares exceptions.

En Égypte, la personnalité de l'artiste ne pouvait se développer que dans des limites bien déterminées; elles évitaient à l'artiste des tâtonnement inutiles et le conduisaient à rechercher une interprétation personnelle d'un thème donné, différente des nombreuses réalisations existantes. La richesse artistique ne consistait pas dans l'invention, mais dans l'interprétation. Bien que quelques noms d'artistes soient parvenus jusqu'à nous, nous ne connaissons pas de maîtres particuliers. L'histoire de l'art plastique égyptien ne se dessine d'ailleurs qu'en traits vagues; les fouilles, sur lesquelles elle s'appuye, présenteront toujours des lacunes et ne fourniront jamais d'éléments de connaissance certains. En général les productions d'un art élevé, comme celui de l'Égypte, ne se distinguent pas par une valeur propre; c'est le caractère d'un tel art de se maintenir au même niveau, par son essence canonique.

Les grandes époques d'art en Égypte sont les suivantes : l'époque antérieure : Ie et IIe dynasties, environ de 3315 à 2895 av. J.-C. ; l'ancien empire : IIIe et IVe dynasties, environ de 2895 à 2540 av. J.-C. ; le moyen empire : XIe et XIIe dynasties, environ de 2160 à 1785 av. J.-C. ; le nouvel empire : XVIIIe, XIXe et XXe dynasties, environ de 1580 à 1100 av. J.-C. ; l'époque postérieure : XXVe et XXVIe dynasties, environ de 712 à 525 av. J.-C.

La période historique de la statuaire égyptienne, — historique par opposition aux époques antérieures, où nulle idée directrice ne se manifeste, — commence, d'après les résultats actuels des fouilles, à la IIe dynastie. Ce sont principalement les artistes de la IIIe dynastie qui ont établi les lois de la plastique et de l'architecture ; ils ont développé tout ce que contenaient en germe les formes qui leur avaient été transmises, et fixé définitivement la plupart des règles fondamentales de l'art. Dix ou douze œuvres ont été conservées de cette époque ; les meilleures sont reproduites planches 14 à 17. Ces statues sont devenues le modèle de toutes les figures assises égyptiennes. Bien qu'elles fussent plutôt destinées au serdab, salle réservée dans les tombeaux aux statues, qu'à faire partie d'une composition architectonique, elles présentent la même concentration de formes que les statues dont nous avons parlé plus haut. Chaque forme, dans ces deux statues, est réduite à sa plus simple expression ; les lignes anguleuses dominent dans la statue d'homme de Leyde, les formes arrondies dans la statue de femme de Turin. Dans la statue de Leyde, deux motifs principaux : le cube et l'arc, dominent la composition entière, comme un système de parallèles et de contraires. La forme cubique du siège se retrouve dans la partie supérieure du corps, dans la tête et dans le poing fermé, les arêtes des jambes rappelant celles du cube. La perruque bombée donne le type auquel se rapportent toutes les parties arrondies, sa courbe se répète dans les lignes ornementales du siège, dans la ligne arrondie des épaules, dans les bords croisés du vêtement. L'opposition très nette des droites et des courbes donne à cette statue toute sa valeur dans l'espace, elle écarte immédiatement tout danger de décoration vide. Dans la statue de Turin, c'est moins l'opposition des formes, qu'elle présente cependant, que la savante variété des formes arrondies, qui nous frappe. Le motif cintré du fauteuil se retrouve dans la perruque et dans l'ornementation linéaire ; la ligne du bras gauche répète sur le devant celle de la partie inférieure du corps vu de côté. Les diverses lignes se coupent perpendiculairement, si bien que l'opposition violente entre les directions hori-

zontales et verticales force le regard à tourner autour de la statue et à ne pas la considérer seulement de face.

La puissante impression d'espace que donnent ces petites statues en granit résulte de la distribution logique des formes dans un bloc massif et aussi du regard des personnages, perdu au loin, qui éveille dans l'esprit l'idée d'infini.

Le style de ces deux statues indique qu'elles remontent à une époque très ancienne ; aucun trait secondaire, naturaliste ou esthétique, ne vient en troubler l'ordonnance, tout y est subordonné au motif essentiel. Les caractères d'un art sont beaucoup plus purs à ses débuts, alors que ni l'expérience, ni la tradition, ni les modèles ne peuvent encore altérer la conception initiale. Une œuvre primitive traduit plus fraîchement et plus exactement l'idée profonde ; ses moyens sont plus élémentaires, mais plus conformes ; son caractère de naiveté, de spontanéité, lui donne souvent un charme que ne possèdent pas les œuvres parfaites. Les statues des maîtres inconnus des époques primitives nous instruisent, mieux que certaines œuvres célèbres, du sens et du privilège de l'art : donner une image de la vie autre que celle de la nature, mais aussi réellement vivante.

Par la suite, les artistes ont développé le motif du personnage assis, mais ils ont conservé sa composition massive. Les statues de Rahotep et de Nofrit, planches 18 à 20, proviennent de Méidoum où le roi Snofrou régnait vers 2800, ce qui permet de les dater approximativement. La fraîcheur, aujourd'hui encore étonnante, de la peinture qui les recouvre, prouve l'excellence du travail des artistes égyptiens. Le fond architectonique fait partie intégrante de l'œuvre, en soulignant l'opposition plastique entre les formes anguleuses et découpées de l'homme et celles plus rythmées de la femme enveloppée ; devant ce fond, leur beauté presque géométrique se développe en une image parfaite. L'enveloppement de la femme est une conception particulièrement heureuse ; il permet une ordonnance nouvelle des diverses parties du corps, qui s'échafaudent avec une harmonie parfaite jusqu'à la tête massive, d'un modelé très poussé ; il atténue, sans les effacer, les contrastes de forme. La peinture contribue puissamment à accentuer l'effet de l'ensemble. A coté du rouge foncé de l'homme, rayonne le jaune et le blanc de la femme ; cà et là brille le rouge ou le vert des bijoux ; les cheveux et les hiéroglyphes sont noirs, les yeux en pierre de couleur. Le blanc cru des trônes fait ressortir ces fortes couleurs et renforce leur intensité lumineuse, comme le cadre blanc d'une peinture néo-impressionniste.

En dehors de leur composition architectonique, ces figures présentent une

interprétation nouvelle du corps humain. Pour traduire son idée (plastique) l'artiste s'est servi de corps plus articulés, dont la vitalité contribue à donner à l'ensemble une vie plus puissante. La souplesse des formes, la précision du geste de l'homme et la puissance de son regard, la fermeté épanouie de la femme et la beauté de ses proportions, prouvent l'élasticité et la vigueur d'une race jeune, qui se développe. Bien que ces statues précieuses et fragiles ne puissent être regardées que sous verre, au Musée du Caire, cette impression est si forte qu'on ne peut s'y soustraire. On reste étonné de la grandeur et de la force d'une époque capable de produire des œuvres si parfaites. D'après Ed. Mayer, l'arrivée au pouvoir de Snofrou a marqué, sous la IV[e] dynastie, le point de départ du premier grand essor de l'Égypte. Les annales de la Pierre de Palerme, important document de la V[e] dynastie, mentionnent des constructions et des fortifications élevées par Snofrou, une campagne victorieuse contre les Nubiens avec un riche butin de prisonniers et de bestiaux, une expédition qui avait rapporté quarante vaisseaux chargés de bois de cèdre, des constructions de navires, des recensements du cheptel en vue d'une levée d'impôts. Et nous ne connaissons que trois des vingt-quatre années de son règne. La deuxième pyramide de Snofrou, à Dachour, — la première, celle de Méidoum, est encore une pyramide à degrés, — a fixé définitivement le type de ces monuments funéraires. C'est du règne de Snofrou que datent les premières grandes suites de reliefs des mastabas; sur les murs de l'un d'eux, celui de Méten, se trouve la première biographie historique connue. Son successeur, Chéops, érigea l'édifice le plus élevé du monde.

Les statues de cette époque marquent le point culminant de la plastique égyptienne. L'art de la IV[e] dynastie se distingue par la prédominance des éléments cubiques, par la simplicité d'un modelé cependant précis, par une interprétation du corps humain qui donne à cet art un caractère essentiellement architectonique. La V[e] dynastie a été surtout l'époque de floraison du relief. La statuaire de cette époque traduit un affaiblissement de l'imagination; elle offre certaines réalisations plastiques nouvelles, une diversité de formes plus grande, mais les sculptures conventionnelles deviennent plus fréquentes. Le bois, très rare en Égypte, et par conséquent précieux, semble avoir convenu parfaitement à une fantaisie plastique assouplie par la pratique du relief. Les statues en bois, planches 36 à 41, peuvent, d'après leur style, être rattachées à cette époque. Quelques statues de cette époque sont toutes entières en

métal, par exemple la statue grandeur nature de Phiops I[er], — le roi Phiops I[er] régnait vers 2500, — qui est faite de plaques de cuivre embouties et rivées. L'art, en possession de tous ses moyens, cherchait à élargir son domaine. A côté d'œuvres considérables, pullulent de petites statues ou de petits groupes de genre, qui servaient dans les tombeaux de figures accessoires. Elles sont, pour la plupart, des productions industrielles, et ont aussi peu de rapport avec l'art que les images de sainteté, si répandues de nos jours. On ne rencontre que rarement une œuvre plastique de quelque valeur: la statuette de femme broyant du blé, du Musée de Berlin, et quelques pièces du Musée du Caire. La période qui succède à l'ancien empire et s'étend de la VI[e] à la XI[e] dynastie est, pour l'Égypte, une période de décadence, aussi bien en art qu'en politique.

La statue de Chertihotep, planches 46 à 48, est postérieure de 1000 ans aux statues assises de Rahotep et de Nofrit; nous y retrouvons le motif du corps enveloppé, mais traité d'une manière nouvelle. Cette statue est remarquable par l'ampleur et l'unité de ses lignes. La peinture, qui la recouvrait autrefois, ne devait nullement en altérer la structure, elle devait plutôt atténuer les ombres qui aujourd'hui font tache. Sa composition est encore plus sobre que celle de la statue de Méidoum. La main gauche, qui entraîne le regard autour de la statue, est collée contre la poitrine, pour ne pas faire saillie et troubler l'harmonie des formes amples qui préparent au modelé plus accentué de la tête. C'est pour la tête, dont la richesse plastique est augmentée encore par les lignes parallèles de la coiffure, que l'artiste a réservé les accents les plus nets: les arêtes courbes du front, des paupières et de la bouche, les plans des joues et du nez réalisent un équilibre de formes qui rappelle les têtes de la première période grecque, la fixité d'expression en moins. Cette œuvre, que Bissing situe sous le règne de Senwosret I[er] (1980—1939), présente un type humain remarquable, bien différent de celui de l'ancien empire, et dont la poésie nous permet de saisir plus nettement encore le caractère. Nous possédons, datant du moyen empire, la relation singulière d'une histoire de paysan volé, essentiellement constituée par les accusations et les réclamations de la victime. Les avertissements que le poète inconnu place dans la bouche de ce paysan nous donnent une idée de la morale sévère de ce temps: "Mais la vérité est éternelle, elle suit dans la tombe celui qui l'a pratiquée. — Cette parole admirable de Râ: dis la vérité, agis suivant la vérité. — Détruis le mensonge et crée la vérité. Crée le bien et détruis le mal, comme la nourriture supprime la faim,

comme le vêtement supprime la nudité, comme le ciel devient calme après l'orage et distribue à nouveau la chaleur à ceux qui ont froid." (Erman et Krebs, Papyrus des Musées de Berlin.) La doctrine d'Ani nous donne, 1000 ans plus tard, le résumé de la sagesse égyptienne:

"La rigole que l'eau a creusée l'année dernière,
N'est plus cette année au même endroit.
Les vastes océans deviennent des plaines desséchées,
Les rivages deviennent des précipices."

Parmi les statues de personnages qui trônent, la plus importante est peut-être la statue en diorite de Chéphren, planches 22 à 24. Chéphren vivait vers 2800 av. J.-C.; le sphinx de 20 mètres de haut et de 57 mètres de long, qui se dresse devant sa pyramide à Gizéh, est l'œuvre la plus connue de son règne. La statue de Chéphren se distingue des statues similaires par les détails du vêtement et les sculptures ornementales du trône. La coiffure, travaillée de main de maître, est une véritable merveille. La moindre ligne en est étudiée: la double ligne verticale des bords intérieurs conduit le mouvement vertical de la statue aux lignes du contour, qui aboutissent elles-mêmes aux lignes souples des larges ailes. Ces ailes mettent en valeur la partie la moins plastique du corps humain, la tête. Elles rendent imposante et expressive la face majestueuse du "Bon Dieu" et intensifient l'effet représentatif. Un épervier, symbole du dieu Horus, invisible lorsqu'on regarde la statue de face, protège de ses ailes la tête sacrée. Dans l'impressionnante figure de l'oiseau au regard menaçant, revit la forte imagination des inscriptions des pyramides. Par la conception de sa forme, par la puissance de sa plastique, cet oiseau s'apparente aux chimères gothiques, mais quelle différence de sentiment entre l'épervier divin des Égyptiens et les démons des tours de Notre Dame de Paris!

Des textes nous indiquent comment les pharaons apparaissaient aux élus qui étaient admis à le voir. Le prince Sinouhé, dont l'histoire est relatée dans un papyrus du moyen empire (Erman et Krebs, Papyrus des Musées de Berlin, pages 14 et suivantes), raconte: "Les confidents me conduisirent à la salle des colonnes et m'indiquèrent le chemin vers le roi, et je trouvais Sa Majesté sur son grand trône, dans la salle or et argent." "J'étais comme un homme qu'un griffon (?) enlève. Mes membres frissonnaient, mon cœur s'arrêtait et quittait mon corps; je ne savais plus si je vivais ou si j'étais mort." "Vois, je me prosterne devant toi: tu es la vie." "Accorde le souffle à celui qui va périr." "Le visage qui contemple ta face ne blémit-il pas? L'œil qui te voit ne reflète-t-il pas la peur?" L'idée du droit divin des pharaons, qui depuis des temps immémoriaux était exprimée, dans la suite de leurs titres, par un nom particulier d'Horus, a inspiré l'artiste qui a exécuté ce chef-d'œuvre. Le procédé d'opposer à la forme humaine des figures décoratives plus petites comme les lionnes du trône, des surfaces planes comme la jupe et la coiffure, est une règle fondamentale de toute représentation monumentale de l'homme. Les artistes en mosaïque l'ont connue et appliquée, aussi bien qu'un Giotto, un Masaccio, un Raphaël. Dans une œuvre ainsi composée, où les formes du corps s'opposent à d'autres formes volontairement réduites, les lignes vivantes aux lignes ornementales, les dimensions ne sont plus perçues telles qu'elles sont dans la réalité, c'est leur rapport qui parait exact, le corps semble par suite gigantesque. Le rôle joué dans la statue de Chéphren par les figures décoratives d'animaux, qui prouvent d'ailleurs la perfection du métier des artistes de cette époque, est tenu dans le Pan de Signorelli (Musée de Berlin) par les deux personnages de deuxième plan, qui absorbent les formes des deux grands personnages clairs, intensifiant l'impression d'espace dans cette merveilleuse composition. Dans le Bain Turc d'Ingres, nous retrouvons ces mêmes petites figures immortelles, sous d'autres aspects: l'une dansant au son des castagnettes, l'autre marchant lentement à demi voilée; c'est la même opposition simple, servant le même but.

Le groupe de l'ancien empire, planche 31, montre le profit que la sculpture égyptienne a tiré de l'opposition de figures de grandeur différente. Une figure d'homme assis y est accompagnée de deux figures de femme, de dimensions réduites, traitées sans aucun souci de la perspective, qui font songer aux figures des donateurs dans les tableaux du Moyen Age. La force plastique de ces petits corps agenouillés, modelés malgré le vêtement comme des corps nus, leur ingénieuse incorporation dans l'ensemble, écartent le danger d'un parallélisme qui pourrait conduire à la froideur d'une composition héraldique. La vie qui les anime empèche non seulement que la composition paraisse trop raide, mais aussi qu'on puisse prendre ce groupe pour une œuvre de genre.

Le motif du personnage assis a trouvé chez les Égyptiens une autre expression encore, qui convenait particulièrement à leur conception plastique. La manière orientale d'être assis, les jambes repliées, a fourni à la statuaire un motif qui

se distingue déjà dans la réalité par son unité, son ampleur et son équilibre. Les planches 25 à 27, 35 et 49 montrent trois variantes de ce motif. La statue du Musée de Berlin en présente une interprétation si logique, qu'elle doit être encore toute proche de l'idée primitive. Conçue et ordonnée comme la pyramide, elle est divisée en trois parties, étroitement unies par leur force plastique et par la silhouette générale. Dans la partie inférieure domine l'horizontale. Entre le socle et la jupe s'enchassent les jambes cylindriques croisées; le contraste entre les deux parallèles immobiles et les diagonales tendues entre elles est une invention incomparable. Les formes se détachent à peine de la pierre; les articulations, que les Grecs aimaient à accentuer parce qu'elles éveillent l'idée de mouvement, sont négligées, les pieds font corps d'une manière sommaire avec les jambes, seuls les tibias sont modelés en saillie, pour servir l'idée de la composition. Les avant-bras forment deux nouvelles diagonales qui coupent à angle droit les cuisses massives, et constituent le dernier mouvement en profondeur. L'écartement des genoux élargissant la statue au-delà du socle et l'étroitesse du socle font paraître puissante cette statue, en réalité de dimensions assez réduites. La partie supérieure se construit verticalement; mais elle est également large et ramassée, du fait surtout des bras collés au corps; la sobriété avec laquelle sont traitées les formes permet de les distinguer au premier coup d'œil, sans que l'impression de masse soit altérée. La tête sphérique, rendue plus massive encore par la perruque, termine la composition. Le visage, comme la statue entière est formé de surfaces tendues et de parallèles nettement dessinées. En tournant autour de la statue, on remarque une légère différence entre les deux profils, tous deux très expressifs; le haut du corps est légèrement incliné à droite, ce qui provoque un raccourcissement du côté correspondant du visage. Un tel trait est exceptionnel dans l'art égyptien, mais, puisqu'il contribue au mouvement en profondeur et à la richesse plastique de la statue, sans déranger son équilibre architectonique, il est sans aucun doute voulu. Cette statue ne peut être l'œuvre que d'un maître mûri par l'expérience. La pose de la main droite, dont la forme cubique fait contrepoids à la tête avancée, et le rouleau de papier posé sur les genoux, désignent le scribe. L'artiste a toutefois évité de représenter un personnage écrivant, ce qui aurait fait de son œuvre une œuvre de genre. La main ne tient pas de stylet, les yeux regardent en face, le rouleau n'est qu'un attribut. L'artiste a exploité une attitude typique, il n'a pas représenté un acte.

Cette statue est intéressante à un autre point de vue encore: elle nous donne peut-être le canon des statues égyptiennes. Il existe en effet un rapport simple entre ses dimensions principales, l'aune égyptienne d'environ 51 cm. étant prise comme unité. Les différences se comptent seulement par millimètres. La largeur est de 51 cm. au socle, de 34 cm. aux épaules, à la tête (hauteur des yeux) de 17 cm. La statue a $51+17=68$ cm. de haut; entre les genoux et la naissance du nez on peut inscrire un triangle isocèle de 51 cm. de côté; des genoux au nombril il y a 34 cm. Il se peut qu'il existe encore des rapports différents: le visage mesure 14 cm., dont 7 pour la partie médiane, $3^1/_2$ pour le front, $3^1/_2$ pour la partie inférieure. Cette digression arithmétique a seulement pour but de montrer que, même à des époques aussi reculées, nous trouvons des statues de composition très réfléchie.

Le scribe est resté le sujet plastique le plus populaire en Égypte. La statue du Caire, planche 35, qui part du motif "lecture", a un aspect plus souple dans la disposition et plus explicite dans les détails, comme d'ailleurs la plupart des œuvres de la Ve dynastie. Les courbes soit moins tendues, le modelé est plus souple. La silhouette prend plus d'importance que l'opposition des masses, le motif devient plus décoratif et moins puissant, la conception initiale se trouve affaiblie.

La statue d'homme en prière, planche 49, est une statue votive de Senwosret Ier à son aieul, le prince Intef. Comme celle de Chertihotep, elle date par conséquent du moyen empire; elle traite, comme elle, un ancien sujet, mais en le simplifiant volontairement. Le motif principal est emprunté au type "scribe". Le croisement des lignes en diagonale se produit en deux endroits, une fois en un mouvement descendant, une autre fois en un mouvement ascendant; les deux diagonales supérieures, plus courtes, sont perpendiculaires aux deux autres. Le croisement des lignes remplace ici l'immobilité des masses. On rencontre des diagonales partout, jusqu'aux clavicules, elles devaient aussi se retrouver dans la tête. Cette composition nous fournit un exemple de division symétrique du corps immobile, suivant un style plastique qui s'oppose rigoureusement à la copie des mouvements de la vie.

Ces deux types de personnages assis n'épuisent pas la représentation du corps immobile dans l'art égyptien. La figure enveloppée et accroupie a fourni aux artistes un sujet plastique nouveau, qui a éveillé particulièrement leur imagination. Les statues en forme de cube surpassent toutes les œuvres plastiques

connues, même les statues monumentales du didymaïon de Milet; elles montrent toutes les conséquences qu'on peut tirer de la conception cubique. Nous ne possédons d'exemples rigoureux de cette conception que datant du XVe siècle av. J.-C., c'est-à-dire du nouvel empire. Ce type est en effet si peu primitif, il suppose même un tel esprit de synthèse, qu'il n'a pu être conçu que relativement tard. Dans la statue de Berlin, planches 60 et 61, l'homme, un haut fonctionnaire de la reine Hatchepsout, tient sur ses genoux son élève, une petite princesse royale. Le schéma auquel se réduit la pose d'une personne accroupie, les genoux relevés et les bras croisés dessus, est merveilleusement rendu dans cette œuvre. Les deux corps sont complètement absorbés par le cube, sur lequel reposent, seuls accents plastiques dans ce cube de pierre, la tête de Senmout et, immédiatement au-dessous d'elle et légèrement de côté, la petite tête d'enfant. La disposition des têtes donne seule le mouvement vertical dans l'ensemble immobile, et empêche l'effondrement optique de la statue. Les formes du corps, latentes dans le bloc, sont uniquement indiquées par les lignes d'hiéroglyphes, soit verticales, soit horizontales, qui en couvrent les différentes faces. L'artiste s'est efforcé d'identifier le corps humain et ses proportions au corps géométrique le plus compact, ce qui, pour lui, donnait à l'œuvre toute sa valeur.

Dans la statue du prêtre Beck-en-Chons, planches 96 et 97, qui, d'après Bissing, a été élevée dans le temple d'Amon pendant les dernières années du règne de Ramsès II (1292—1225), le motif, traité d'une manière si rigoureuse dans la statue de Thèbes, l'est ici d'une façon un peu relachée. On sent le corps à travers les murs de pierre, il est nettement détaché du siège et du pilier. Les mains ont une fonction plastique, les lignes d'écriture sont employées avec plus d'économie et seulement comme verticales, la barbe continuant le mouvement vertical. Le même rythme discret se retrouve dans les ondulations des cheveux, alors que dans la statue de Senmout la chevelure formait un cadre rigide architectonique. Que cette interprétation nouvelle n'ait pas détruit le caractère fondamental du motif, mais qu'elle lui ait apporté des qualités plastiques nouvelles, prouve l'habileté de l'artiste. Peu après, ce type de figure dégénéra, mais l'ancienne forme rigide subsista cependant. Beck-en-Chons avait 86 ans quand il commanda cette statue; comme elle ne le représente pas à cet âge, nous pouvons en conclure qu'il n'était pas nécessaire, dans un portrait sculpté, de tenir exactement compte de la réalité.

Parmi les sculptures du nouvel empire, nous trouvons fréquemment des personnages agenouillés, tenant devant eux un autel, une figure divine, une chapelle ou une stèle, sujet nouveau dont les planches 68 et 69 offrent un exemple. Cette statue, suivant qu'on la regarde de face ou de côté, présente une composition différente. L'opposition de la stèle et de la tête, la gradation des trois expressions plastiques: statuaire, bas-relief, relief dans le creux, donnent son caractère à la vue de face. La tête fait si absolument suite à la stèle qu'il en résulte une unité de lignes parfaite, les deux silhouettes n'en forment qu'une. Les différentes parties de la tête reproduisent et varient la courbe qui termine le haut de la stèle. Cette disposition ainsi que le contraste entre la tête et la barque du soleil, celle-ci de dimensions absolument irréelles, donnent à cette œuvre une apparence héraldique. De côté, la statue apparaît pleine de vie; il n'existe aucun rapport de forme entre la face et les côtés, ceux-ci sont traités de façon tout à fait indépendante, la face ne faisant que les réunir. La tentation d'introduire dans la statue un relief gagné dans la surface, ce qui altère forcément l'unité de la composition, est difficile à éviter dans ce genre de figure. D'autres formes plastiques que celles inspirées par le corps immobile font apparaître d'ailleurs plus nettement le caractère particulier de l'art du nouvel empire.

La pose debout est moins susceptible d'interprétation et par conséquent moins féconde pour la sculpture. Il est surtout difficile de lui donner l'unité et la masse, d'arriver à compenser suffisamment le mouvement uniquement vertical. La charmante statue de jeune fille, planche 17, date d'une époque antérieure; elle dresse son corps svelte au-dessus d'un socle extrêmement étroit, penchant légèrement en avant sa tête souriante, entourée d'une masse de cheveux étrange. Elle tient la main gauche sur la poitrine, la main droite pend verticalement, la silhouette est complètement fermée. Ce sujet était si pauvre qu'il n'a pu être développé qu'à force d'accessoires décoratifs ou par un modelé plus poussé dans les détails. Sous la XVIIIe dynastie, époque où le modelé a été le plus raffiné, ce sujet joua un rôle de premier plan; il tomba ensuite peu à peu dans le maniérisme décoratif. Les statues en pierre calcaire, planches 64 et 65, sont parmi les œuvres les plus remarquables de la première période; le groupe, planches 66 et 67 est déjà d'une facture plus conventionnelle. Ce style a excellé dans les petites statues en bois et dans les figurines qu'exigeait l'art appliqué; dans la plupart des statues, le personnage tient à la main un objet: une fleur, un chat, un oiseau (planches 70 à 76). Malgré leur luxe

excessif de dessin, ces statues présentent une interprétation nouvelle du corps féminin, dont la nudité s'épanouit sous un vêtement tissé de lignes délicates.

Nous retrouvons ce motif dans la statue en bronze de Takouschit, planche 100, œuvre d'une époque postérieure, que Bissing place à la fin de la XXV[e] dynastie (712—663). Les formes sont plus arrondies, le corps est modelé comme s'il était absolument nu. Les plis du vêtement sont remplacés par de petites figures faites de fils d'argent, qui couvrent entièrement le corps de scènes et d'inscriptions religieuses. L'atténuation du reflet du bronze, provenant, d'après Maspéro, d'une incorporation au mélange d'une certaine quantité d'or et d'argent, donne aux figures une vie étonnante. D'autres œuvres, exécutées d'après cette technique, présentent une polychromie encore plus riche par l'incrustation d'or, d'argent, d'ambre et de cuivre rouge.

Les artistes égyptiens ont donc trouvé des interprétations variées pour ce motif cependant simple de la femme debout.

De très bonne heure, et à commencer par les statues d'hommes, on a abandonné la position debout, les pieds joints, parce qu'elle donnait à la statue l'expression inanimée de la colonne, et aussi qu'on voulait accentuer l'effet de profondeur. Dans les statues en pierre, un pilier fermait généralement la composition, devenue discontinue par l'avance d'un pied. Le bois convenait particulièrement à ce sujet plutôt rythmique qu'architectonique; sa forme et sa nature s'adaptaient mieux que celle de la pierre aux lignes continues, aux mouvements arrondis du corps humain. Le bois conduisit à une nouvelle disposition, et dans les œuvres les plus remarquables, à un style particulier du modelé (planches 36 à 41). De fait, les chefs-d'œuvre de la V[e] dynastie, époque où ce thème a été porté à sa perfection, sont en bois. Le bois, d'après les fouilles, n'a été presque exclusivement employé que sous l'ancien empire; sous le moyen empire, il a fourni encore, de temps à autre, la matière de grandes statues; sous le nouvel empire il fut réservé aux statuettes, et, aux époques suivantes à quelques statues volontairement archaïques. Dans plusieurs statues, la main gauche avancée s'appuye sur un bâton; ce trait naturaliste, qu'on ne rencontre pas dans les statues en pierre, atténuait l'impression de colonne, donnait plus de volume à la statue et, remplaçant à propos le pilier soutenant le dos, donnait à la figure plus de stabilité.

L'attitude de la prière rend possible une forme plus continue du personnage

debout. Les planches 52 et 53 représentent le roi Aménemhet III, l'auteur du vaste temple de Hawarah, presque complètement détruit, et que les Grecs appelaient le labyrinthe. Cette statue est remarquable par sa composition (le nez et les pieds ont été restaurés, le visage a été anciennement retouché). Elle forme presque entièrement un bloc rectangulaire. Partant de formes simples, elle offre trois vues absolument distinctes, variant le même motif. De côté et de dos c'est le pilier qui représente l'élément architectonique, de face c'est le tablier de la jupe. Cette statue est une œuvre grandiose, comme d'ailleurs presque toutes les bonnes productions de la XII[e] dynastie, qui, si elles ne possèdent plus la fraicheur et la spontanéité de celles des IV[e] et V[e] dynasties, témoignent par contre d'un profond sentiment de la forme.

Quelques têtes de cette époque, planches 50, 51, 54 à 58, bien que ce soit tout ce qui reste des statues auxquelles elles appartenaient, montrent la puissance de forme des œuvres de cette époque et l'aptitude des artistes à traduire plastiquement l'individualité spirituelle de leurs modèles. Comparées aux œuvres moins personnelles de l'ancien empire, elles sont l'expression d'une humanité nouvelle et plus profonde.

Le règne d'Aménophis IV, environ de 1375 à 1358 av. J.-C., constitue une époque d'art particulière. Ce roi a provoqué en effet le plus grand bouleversement religieux qu'ait jamais subi l'Égypte, bouleversement presque général, qui a eu naturellement sa répercussion sur l'art. Les planches 79 à 91 reproduisent les têtes du roi, de la reine, de sa mère Téjé et d'une princesse enfant. Le style plastique est dans ces têtes singulièrement relaché; on sent la recherche, étrangère à l'art égyptien, de l'expression psychologique. Quelques indices laissent supposer que, promoteur d'une religion nouvelle, le poète royal ait exercé sur l'art une influence personnelle ou du moins qu'il en ait approuvé les aspirations. Ces têtes, en pierre calcaire, sortent des ateliers royaux; la découverte récente de l'atelier de Thoutmé a facilité l'étude de leur technique.

On a trouvé dans cet atelier, en dehors d'un certain nombre de sculptures et d'études, toute une suite de portraits captivants; ce sont des travaux en pierre plus ou moins achevés, des moulages en plâtre qui servaient probablement de modèles. Les œuvres de cette école atteignent à une expression psychologique étonnante.

Le moulage en plâtre, planches 81 à 83, ne représente plus Aménophis rêveur et enthousiaste; les traits sont durcis au feu de la vie, transformés par la

puissance intérieure; cette tête donne une image saisissante de "l'homme" qu'était Aménophis. Dans un autre portrait du roi, pl. 84, moins riche d'idées, moins pénétrant que le précédent, l'artiste a indiqué par de fines lignes noires les petits plis des paupières, des tempes et des arêtes du nez. Les traits les plus personnels et les plus changeants furent alors introduits dans l'art. Les moulages, par exemple celui de la tête d'homme, planche 93, présentent souvent des traces de retouches.

Les deux reliefs, planches 152 et 155, sont également des portraits d'Aménophis IV. Une figure a rarement suscité une telle recherche d'interprétations diverses que celle de ce roi. Ces deux reliefs peuvent avoir été exécutés à des époques différentes de la vie du roi, mais la marge n'est pas considérable. Aménophis IV est mort à 30 ans après un règne de 17 ans.

La religiosité profonde qui a imprégné toute la vie du roi, au point qu'elle l'a tenu éloigné du pouvoir et de la guerre, au détriment de la puissance extérieure de l'Égypte, s'étendit également à l'art, tributaire du roi. Ce nouvel élément pathétique donna à la vie intime un intérêt particulier: de petites scènes familiales devinrent le sujet d'œuvres artistiques, pénétrées de la même sensibilité émouvante.

L'art de Tell-el-Amarna est moins caractérisé par des points de vue plastiques nouveaux, que par une expérience religieuse nouvelle et les besoins spirituels qui en découlent. Il n'y a pas révolution dans l'art, mais bouleversement dans les esprits. L'élément personnel pénètre dans l'ensemble hiératique de l'art; les principes du vieux style se relâchent. (Cette époque, si riche en œuvres touchantes et même saisissantes, annonce la décadence.)

La construction simple, qui avait fait ses preuves, est conservée, mais le modelé devient plus différentié, de façon à réaliser une harmonie intime entre les formes arrondies et à neutraliser les ombres. Dans la lumière diffuse, qui n'est plus concentrée que sur les paupières et les lèvres, la peau paraît vivante et, sous les yeux, finement transparente. La répartition égale de la lumière sur tous les plans, le pathétique des lignes en mouvement sont des éléments nouveaux. Ils devaient servir à exprimer la personnalité sensible du roi, dont les traits décadents les plus cachés captivaient l'artiste. Comme tout le nouvel empire, cette période a été plus riche en reliefs qu'en autres formes plastiques; le sculpteur de Tell-el-Amarna n'a fait qu'appliquer à la statuaire les règles du relief: une courbe vibrante continue, une vie plastique différentiée de la surface (planche 153).

Le système de coloration de la statuaire commence à se modifier. Dans la tête en grès brun-jaune de la reine Nefertété, le rouge puissant des lèvres donne absolument l'impression des tons chauds de la vie; sur le granit bleuâtre, planche 87, il est d'une audace charmante. Ces têtes devaient certainement appartenir à des corps faits d'une matière de couleur différente. La recherche d'un style qui lui soit propre, de sensations artistiques nouvelles, a été tellement poursuivie à cette époque, qu'elle a fait abandonner cette condition fondamentale et traditionnelle de la statuaire en pierre: l'unité de masse, le bloc.

La petite tête polychrome de la reine Nefertété montre avec précision comment ce procédé de coloration a été appliqué au bois. On y constate des traces de peinture rouge; les yeux étaient, d'après Borchardt, noir et blanc, les cils en incrustations d'ébène; le diadème est en or, les boucles d'oreilles en or et en lapis-lazuli, la coiffure en un alliage d'or plus clair; les cheveux étaient bleus et non bruns ou noirs, pour la même raison artistique que dans les statues attiques de Poros, pour les opposer à l'atmosphère et à la pierre calcaire. La petite statue de jeune fille nue, planche 94, — le vêtement était figuré par la peinture qui la recouvrait, — fournit un autre exemple de cet art extrêmement cultivé, qui, à une époque d'émotion religieuse, a été le résultat heureux de l'initiative artistique et de la maîtrise traditionnelle.

L'influence d'Aménophis IV ne s'est pas éteinte avec lui, bien que sa ville et tous les monuments qu'elle contenait, aient été détruits peu après sa mort L'objectivité stricte, la conception rigoureuse des maîtres anciens sont remplacées, dans les œuvres les plus remarquables, par le raffinement plastique, la recherche de formes plus subtiles. Les têtes, autrefois traitées de façon architectoniques, reflètent maintenant l'émotion intérieure, comme sous le moyen empire, l'intellectualité. Toutefois l'expression de l'émotion momentanée, accidentelle, reste contraire à la conception plastique de cette époque. Les statues de femmes, planches 64 et 95, ont le même sourire immatériel et fixe que celles de l'Acropole ou du portail de Chartres. Jamais en Égypte, autant qu'à cette époque de révolution politique et religieuse, il n'a été exécuté de têtes traduisant si profondément l'âme des personnages. Les travaux de moindre valeur de ce style, qui ne disparut que peu à peu, sont vides, élégants, conventionnels. Mais la force de la tradition conserva une telle vitalité à l'art égyptien, que, sept siècles plus tard, il pourra créer encore une fois, et par ses propres moyens, un nouveau style plastique.

La tête de Mentemhet, haut fonctionnaire de Thèbes, pl. 101 et 102, prouve que, même à une époque de malheur et de déchéance, de "jugement divin", l'ancienne force artistique des Égyptiens n'était pas morte. C'était le temps où l'Éthiopien Taharka, — une statue en diorite noire, du Musée du Caire, nous a conservé ses traits de nègre, — était assis sur le trône royal d'Horus. "Mon père Amon m'a jugé digne de soumettre tous les pays, l'orient jusqu'au lever de Râ, l'occident jusqu'à son coucher." Les armées assyriennes qui l'avaient chassé du nord de l'Égypte, s'étaient avancées jusqu'à Thèbes, et Mentemhet raconte comment il restaura les statues et les temples détruits "après l'invasion du pays du sud par les étrangers impies. Dans tous les faits que je cite, il n'y a aucune invention, aucune contradiction, aucune imposture. Aucun mensonge n'est dans ma bouche." Cette tête de Mentemhet présente une interprétation hardie de la vieillesse et possède toute la grandeur des sculptures en granit de l'ancienne Égypte. Elle procède des anciennes tendances (planches 51, 57 et 58), mais les formes sont perçues et reproduites avec un sentiment nouveau. La manière raide et large dont les cheveux entourent la tête est une inspiration unique, le visage acquiert ainsi une vie plastique extraordinaire. Dans cette tête, chaque trait se dégage encore du volume de la pierre. La superbe tête en obsidienne de la collection Mac Gregor, planche 103, œuvre imposante malgré ses petites dimensions, s'apparente peut-être à cette tête remarquable. Les sculptures postérieures sont des œuvres de virtuosité, où la composition la plus compliquée semble se jouer de la résistance des pierres les plus dures. Ce sont ces têtes de la XXVIe dynastie auxquelles nous avons fait allusion au début de ce chapitre. Le chef d'œuvre de ce style est la tête du Musée de Berlin, planches 104 et 105. L'intention artistique qui l'a fait naître reculait les limites de la plastique. L'artiste a cherché à représenter exactement son modèle, à rivaliser avec la nature dans l'expression de la physionomie. Pour produire une impression immédiatement saisissante, il a employé ce procédé plastique douteux de figurer les marques de la vie par des lignes très nettes tracées sur des parties extrêmement modelées; mais la tête n'est rendue intéressante qu'aux dépens du style: les détails réalistes de l'oreille, les rides accentuées du front n'ont aucune raison d'être dans l'ensemble, la configuration ornementale des plis de la bouche est en contradiction avec la plastique expressive du crâne. Nous ne savons pas si le poli brillant avait pour but d'ajouter à l'illusion de la vie, ou si une couche de peinture atténuait les oppositions.

C'est dans cette œuvre et pour la première fois en Égypte, qu'on constate un éloignement décidé de la conception rigoureuse de la plastique. Un élément impressionniste se glissa même finalement dans cet art réservé et aristocratique, ne lui laissant le choix qu'entre la dégénérescence ou le retour à la tradition. On a, par suite, pu croire que la tête de Berlin, et d'autres analogues, ne dataient que du temps des Grecs et des Romains, mais tous les caractères de son style contredisent cette opinion. On pratiquait également, à cette époque, un style traditionnel qui s'opposait aux tendances nouvelles mais présentait cependant avec elles des affinités étranges. Ce style donna naissance, comme tout style académique, à des œuvres d'une solidité incontestable, ne manquant pas d'un certain éclat, mais qui ne témoignent d'aucune puissance d'invention et ne sont d'aucune importance pour l'art. Les planches 106 et 107 fournissent des exemples de ce style classique, qui n'a pu arrêter la décadence de l'art de l'ancienne Égypte, plus de trois fois et demi millénaire. Comme presque tout art original, l'influence funeste du style grec le fit disparaître.

Nous n'avons pas encore parlé de la réunion de plusieurs figures en un groupe plastique. Dans l'art égyptien, ces groupes ne sont pas motivés, comme dans les groupes de style plus animé, par un contact dramatique, mais par la réunion de plusieurs figures qui se correspondent. Le groupe, planches 28 et 29, donne la disposition type. Si simple que se présente le parallélisme des corps, il témoigne cependant d'un art très conscient. Les deux statues ne sont pas mises à côté l'une de l'autre comme celles de la planche 21, — reproduites à cause de la beauté et de la puissance incomparables du modelé, malgré la gaucherie des têtes, — elles sont réellement liées l'une à l'autre. Les mains entrelacées ne les réunissent pas seulement symboliquement, mais matériellement, elles enchaînent les formes. Elles constituent un point de jonction plastiquement nécessaire, qui donne la cohérence au groupe et permet d'en saisir les proportions. La raideur du geste prend une signification très claire; mou, ce geste serait banal et sans valeur plastique. L'intensité de la représentation plastique, la puissance presque exagérée des formes font supposer que ce groupe date du commencement de l'ancien empire. Le groupe, planche 66, qui date du nouvel empire, présente le même parallélisme; l'artiste a intercalé entre les personnages principaux de petites figures accessoires, charmants épisodes de forme, pour multiplier, semble-t-il, les mouvements de lignes gracieuses devant le cadre droit du siège. L'allongement démesuré des bras qui enlacent l'homme

est une formule conventionnelle, servant uniquement à la clarté du sujet; on le retrouve beaucoup plus tard, en Grèce, dans le relief du Trône de Vénus, de la Villa Ludovisi.

A côté de ces groupes simples, les Égyptiens ont exécuté également des groupes plus complexes.

Le groupe de Senmout, planche 62, date, comme la figure cubique dont nous avons parlé (planches 60 et 61) du règne de la reine Hatchepsout, cette sœur de Thoutmosis II et de Thoutmosis III qui monta et se maintint sur le trône des pharaons. La mémoire de cette reine nous est conservée par le grand obélisque en granit de Karnak et par le temple de Del-el-Bahari, qu'elle avait fait creuser dans le roc pour lui servir de temple funéraire et dont les reliefs sont merveilleux. C'est à cette époque, fertile en productions artistiques, que nous devons ce groupe remarquable. Les personnages ne sont plus rangés sur une même ligne, ils sont assemblés d'une manière organique. L'emploi de la pose accroupie tourne la difficulté qui provient de la différence naturelle de la taille des personnages, difficulté qui a été si souvent gênante dans les compositions de la Vierge avec l'Enfant. Le mouvement très accentué des mains qui enlacent, la convergence des têtes, contribuent à augmenter l'impression d'espace. La courbe du manteau explique la pose de la petite figure. La forme fondamentale du bloc est conservée par cette interprétation; la représentation cubique donne à l'ensemble une unité parfaite. C'est un cas, particulièrement rare en Égypte, de groupe conçu indépendamment de tout ce qui est hors de lui. La composition du groupe, planche 98, n'est par contre compréhensible, que si on le regarde de côté; il représente Ramsès VI, accompagné de son lion de bataille, les ailes protectrices d'Horus étendues au-dessus de sa tête, trainant par les cheveux un ennemi terrassé. La conception un peu bizarre des formes est empruntée au relief, mais leur superposition et leur opposition les accentuent dans le sens de la statuaire.

Le petit groupe du scribe devant le singe divin, planche 99, représente un autre type de groupe, qu'on rencontre principalement sous forme de statuettes et, dans la grande sculpture, seulement comme accessoire. Les figures ne sont en somme réunies que par le socle. Leur masse et leur forme ne se complètent que par leur disposition. C'est le rythme de leur assemblage qui en fait un groupe.

Les lois de la représentation de l'homme régissent également celle des animaux. Nous avons reproduit des œuvres de différentes époques; les

plus importantes datent du nouvel empire. La tête inachevée, planche 44, appartenait à une statue de lion colossale qui remplissait autrefois une niche de trois mètres de haut dans le temple funéraire de Né-ouser-ré. La tête d'épervier, planche 45, est en or, avec des yeux en obsidienne; elle couronnait un corps d'oiseau fait d'une autre matière, pierre ou bronze; devant l'oiseau se trouvait la statue d'un roi implorant sa protection. La statue, planche 108, montre un groupement analogue, qui exploite également le symbolisme significatif du renversement fantastique des dimensions. Les Égyptiens ont su tirer du caractère des animaux une puissance religieuse unique. Le corps de lion surmonté de la tête de Chéphren, planche 43, montre de quelle manière saisissante s'est traduite plastiquement leur imagination mythique; malgré l'usure du temps, cette œuvre est peut-être la sculpture la plus puissante du monde.

Aménophis III, le prédécesseur de celui qui fonda une religion, avait fait don au temple de Mout à Karnak de plus de cinq cents statues en granit de 2 mètres de haut, représentant la déesse de la guerre, Sekhet à tête de lionne. Les planches 77 et 78 montrent un fragment de l'une d'elles, très frappant par la réunion des formes humaines et animales. La légende attribuait à cette déesse des instincts de cruauté bestiale. Un jour, Râ, sur le conseil des dieux, l'avait envoyée sur la terre pour détruire les hommes, "qui complotaient contre lui". Elle descendit nuitamment sur la terre et massacra les hommes, qui fuyaient devant elle; elle fut si terrible dans sa fureur, qu'à partir de la ville de Chenensouten ce n'était qu'une mer de sang: "Quand il fit jour, vois, elle avait abattu tout les hommes. Alors le seigneur Râ dit: Maintenant, je protégerai les hommes contre elle." Et il inonda la campagne d'un breuvage enivrant. "Le matin, quand la déesse arriva, elle trouva les champs inondés et sa face se refléta dans ce miroir. Alors elle but, devint gaie, se promena ivre, et ne reconnut plus les hommes."

V

L'histoire de l'art n'est possible qu'en supposant immuables les éléments de la vision. L'abstraction optique et le choix des formes sont seuls variables. Ils sont déterminés, pour chaque peuple, par sa conception propre de la forme, par son aptitude à traduire en image la réalité intérieure.

Le relief égyptien, la plastique plane la plus rigoureuse que nous connaissions, fut, dès l'antiquité, si complètement supplanté par la conception grecque du

relief qu'il cessa peu à peu d'exister en tant que forme d'art; il apparut par suite à ceux qui redécouvrirent l'art égyptien comme son élément le plus étrange. Ceux mêmes qui ont étudié le relief égyptien, le considèrent, à cause de son manque de perspective, comme arriéré par rapport au relief grec. H. Schaeffer, dans son étude: "Fiction et réalité" (Revue de la langue et de l'archéologie égyptienne, fascicule 48) a récemment prouvé d'après la littérature babylonienne antique, que les phénomènes optiques de la perspective ont été parfaitement connus à l'époque pré-grecque, bien que l'art n'en ait tiré aucun parti. Il cite, comme preuve à l'appui, ce passage de la République de Platon (livre X): "Sans doute la même grandeur, perçue de près et de loin par la vue ne nous parait pas égale. De plus les mêmes objets nous paraissent recourbés ou droits selon que nous les apercevons dans l'eau ou hors de l'eau, et concaves ou convexes en raison de l'égarement auquel notre vue est aussi sujette par rapport aux couleurs; et toutes ces confusions manifestent que cet égarement réside dans notre âme. C'est donc sur cette disposition de notre nature que repose l'art du dessin en perspective, art qui ne néglige aucun procédé de charlatan, ainsi que la prestidigitation, et une foule d'autres artifices de cette espèce." — "Mais pourtant ce qui croît à la mesure et au calcul devrait être la meilleure partie de l'âme. — Par suite ce qui y contredit devrait appartenir à ce qu'il y a de plus mauvais en nous." "La peinture et en général l'art d'imitation réalisent leurs œuvres loin de la réalité et s'attachent à ce qui en nous est loin aussi de la raison, se prenant d'amour pour ce qui n'a rien de sain ou de vrai." "Puisqu'étant lui-même mauvais, il s'unit à ce qui est mauvais, l'art d'imitation engendre du mauvais." Et Schaeffer reconnait, "que dans l'opposition entre la peinture en perspective et celle qui n'emploie pas les raccourcis, il ne s'agit pas uniquement de degrés différents du développement de la vision artistique, mais de deux points de vue diamétralement opposés de la reproduction du monde sensible." Normalement la vision ne se développe jamais d'un côté qui lui est étranger, c'est au contraire un point de vue systématique qui provoque son développement d'un certain côté. On ne peut expliquer le manque de perspective dans l'art égyptien que par une résistance éthique contre la fixation des illusions optiques, ce qui correspond d'ailleurs au sens artistique clairement manifesté par l'architecture et la statuaire. La conception rigoureuse des surfaces, qui, même en Égypte, dut céder la place à la conception grecque, et que nous retrouvons, limitée et modifiée, dans l'art roman, commence à revivre, après si longtemps dans

l'art moderne. Nous sommes donc à même de comprendre, historiquement et artistiquement, le relief égyptien et d'admirer ses qualités supérieures.

Nous avons déjà fait remarquer, que, leur compréhension de l'espace les conduisant à la masse colossale et au bloc fermé, les Égyptiens auraient du se faire violence à eux-mêmes, s'ils avaient employé le haut-relief, à la manière des Grecs. Leur penchant à recouvrir les murs entièrement d'images, les forçait d'ailleurs à n'employer qu'un relief peu accentué, de façon à éviter la confusion des ombres portées par les parties saillantes.

Comme la statuaire, l'art du relief se propose la reproduction des corps. Mais dans le relief les corps sont adhérents à un fond invariable qui empêche le développement de leur volume. Les figures en relief sont ainsi des formes incomplètes, dont l'effet artistique ne doit pas être cependant celui d'un fragment, mais d'un tout. Puisque la figure en relief est nécessairement limitée dans son volume et fait partie intégrante du mur, l'artiste doit, ou donner l'illusion que ces obstacles n'existent pas et garder aux figures l'apparence et le mouvement de la statuaire, — comme dans le relief grec perfectionné, — ou bien il doit faire de ce manque de volume un élément même du style. C'est ce dernier parti qu'ont suivi les artistes égyptiens. Les mêmes artistes qui donnaient aux statues la forme de cubes démesurés, qui rapportaient de préférence les formes humaines aux immenses dimensions du rocher, ont su créer, avec les mêmes conséquences productives, le bas-relief égyptien, cette manifestation si délicate, presque incorporelle de leur art.

Les débuts du relief remontent aux temps préhistoriques. Les panneaux votifs du roi Narmer, un prédécesseur de Ménès, qui régnait vers 3400 av. J.-C., en montrent le style presque complètement formé. Le merveilleux monument funéraire, planche 99, que le second successeur de Ménès s'était érigé, témoigne d'une puissance de forme et d'une sûreté d'image qui n'ont pu être dépassées. Il est vrai que leur écriture figurée avait été pour les Égyptiens une école remarquable du style du plan. Elle existait en effet déjà du temps de Ménès, qui, vers 3315, avait définitivement constitué l'état des pharaons en réunissant la Haute et la Basse Égypte. L'écriture a été en Égypte plus qu'un moyen pratique, elle a été un art. On peut admirer sa sévère beauté sur les murs du tombeau de Méten au Musée de Berlin, où, pour augmenter l'effet artistique, les espaces nécessaires au sens des mots ont été sacrifiés: une figure suit l'autre en un rythme régulier de lignes verticales.

Les Égyptiens, qui n'étaient gênés par aucun modèle du passé ont pu entreprendre, en premier lieu et sans la moindre difficulté, l'exécution plastique de cette tâche artistique nouvelle: adapter les corps aux surfaces planes et les combiner en plans. Leur sens artistique les amena à faire une distinction absolue entre la sculpture et le bas-relief. Les figures du relief égyptien présentent toujours trace de leur liaison intime avec la surface du mur; les artistes utilisent les mêmes moyens plastiques que dans la statuaire, mais d'une façon inverse: rien n'est laissé au volume, tout est dans les contours. Leur idée directrice consiste en la réunion de divers aspects sur le même plan; la profondeur des figures est pour ainsi dire exprimée par leur largeur. L'accumulation audacieuse de différents aspects, chaque partie du corps présentant son aspect le plus plat, donne un équivalent du volume de la figure, elle ne le reproduit pas. Aucun raccourci, aucune ombre portée n'interrompant jamais les contours, les aspects particuliers que l'artiste a choisis, se réunissent forcément pour l'œil en un ensemble. En dépit du peu de saillie des reliefs, — sous la IIIe dynastie elle est de 3½ mm., sous la Ve dynastie souvent même de 1 à 1½ mm., — le modelé des corps est d'une grande richesse de formes. Ces quelques accents plastiques, rares mais infaillibles, éloignent encore davantage de la réalité. L'auteur des reliefs représentant Hési-ré, planches 111 et 112, a donné aux pommettes, aux clavicules, aux chevilles, à peu près le double de la profondeur moyenne du relief; il a obtenu ainsi une impression de vie plastique puissante.

Les qualités artistiques de ce relief sont évidentes; il orne et enrichit le mur sans en altérer le caractère massif. Il ressemble plus à une image que le haut-relief grec; il utilise en effet à ses fins l'élément variable: l'ombre, qui, dans le relief grec, coupe et modifie à chaque instant la composition. C'est beaucoup plus tard seulement, dans les frises de Pergame, où elle forme un gouffre entre les figures, que l'ombre a été utilisée comme un élément du mouvement plastique.

Dans le relief égyptien les ombres portées se dessinent sur le fond en lignes minces qui suivent les contours, n'empiètent jamais sur les formes, ne font que les souligner. Bien qu'une peinture sommaire ait recouvert autrefois ces merveilles délicates, il reste incontestable que la réduction fantastique du volume, les accents subtils qu'exigeait cette réduction, les fins linéaments des ombres, ont été de puissants stimulants pour l'inspiration des artistes. Le bas-relief égyptien étonne toujours profondément par l'opposition entre ses formes extrêmement mouvementées, à qui manque pourtant la corporéité, et le fond invariable. Sur le fond immobile, ces formes presque incorporelles apparaissent comme une image totale. Les artistes ont été par suite conduits à employer spécialement le relief pour représenter les actes et les événements inspirés par la religion. Les reliefs que nous avons reproduits, bien qu'ils ne soient pour la plupart que des fragments de murs de tombeaux et qu'ils soient séparés de l'ensemble dont ils suivaient le rythme, montrent le talent particulier des Égyptiens pour saisir des poses typiques et expressives, pour créer des figures isolées ou des groupes d'une beauté des lignes parfaite. Nous les avons rangés dans l'ordre chronologique. Les plus anciens, des IIIe et IVe dynasties, présentent la vie débordante, bien que contenue par le style, des statues de cette époque. Chaque forme, chaque ligne est voulue. Malgré la régularité de la composition, tout trait ornemental est rigoureusement écarté. La planche 110 fournit un exemple d'une disposition curieuse, particulière à l'art égyptien, où cependant toutes les lignes, toutes les formes restent en relations mutuelles et se font parfaitement équilibre. Les panneaux représentant Hési-ré, planches 111 et 112, et celui provenant de Méidoum, planche 115, sont des variantes de ce style, en pierre et en bois; la figure de Méten, planche 116, qui constituait la figure centrale de sa chambre d'offrandes, — construction d'une perspective raffinée, — est restée inachevée; elle montre la manière dont la figure naissait du contour uni, comment on exprimait la profondeur par une modulation calculée des lignes sur la surface, par exemple dans le bras et la jambe gauche. Ces trois figures sont rigoureusement construites suivant des lignes directrices verticales et horizontales; celle d'Hési-ré est travaillée dans les plus petits détails. La saillie du cadre indique la limite antérieure du panneau et par suite la profondeur réelle du relief. La figure, — ceci est un trait particulièrement égyptien, — n'est pas au milieu du panneau, mais dans la partie gauche, les pieds divisant seuls le bord inférieur en parties symétriques; la figure a ainsi de la place pour respirer et se développer du côté ouvert. Les sceptres et les attributs, que le personnage tient à la main, jouent, plus visiblement surtout dans la figure assise de la planche 111, le rôle de lignes répartitrices des surfaces.

Pour le corps féminin, les artistes ont trouvé une silhouette élancée et flexible qui en traduit la souplesse et la sveltesse, et dont la courbe régulière rappelle celle d'un vase précieux, planches 113, 114 et 166. Les silhouettes des corps sont d'ailleurs souvent combinées de façon à produire des motifs décoratifs indépendants. Par exemple, dans le relief, planche 139, les vides laissés entre les

oiseaux dessinent des lyres. Il n'y a que le style roman qui ait pu atteindre cette beauté abstraite des figures, où les espaces qui les séparent constituent eux-mêmes des figures. Il reste pourtant aux Égyptiens le mérite d'avoir été les seuls à conserver en même temps à leurs figures des proportions naturelles.

Le type, dont nous venons de parler, reste à travers tout l'art égyptien, l'expression de la femme. Il correspond au type de beauté chanté par les poètes. On trouve rapportée dans un conte du papyrus Westcar (la rédaction conservée est une rédaction ultérieure, du 17ième siècle av. J.-C.), la manière dont se divertissait le roi Snofrou. Son "premier lecteur et scribe" lui dit: "Que Sa Majesté se rende au bord du lac de son palais, et qu'elle fasse monter dans une barque toutes les belles filles de son palais. Le cœur de Sa Majesté se réjouira quand elle les verra manier les rames en montant ou en descendant le lac. Quand elle verra les marais de son lac, ses rivages charmants et ses champs superbes, son cœur se réjouira. Mais je veux être l'ordonnateur de cette promenade (?). Fais apporter vingt rames en ébène incrusté d'or. Fais venir vingt femmes, de celles qui ont un corps irréprochable, une belle poitrine et des cheveux bouclés. Fais apporter vingt filets et fais mettre ces filets à ces femmes par-dessus leur robe (d'après une autre version: à la place de leur robe). Et alors, elles allaient et venaient en barque et le cœur de Sa Majesté était plein de joie, tandis qu'elle les regardait ramer." (Erman et Krebs, Papyrus des Musées de Berlin.)

Dans un chant d'amour égyptien, d'un papyrus de Turin (Erman, l'Égypte, page 272), l'image de l'aimée se confond avec celle du figuier sauvage:

"Le petit sycomore,
Qu'elle a planté de sa main,
S'apprête à parler.
Et ses paroles sont douces comme le miel.
Il est délicieux, son feuillage est superbe,
Plus verdoyant que le papyrus.
Il est chargé de fruits,
Plus rouges que le rubis.
La couleur de ses feuilles est pareille à celle du verre.
Son tronc est couleur d'opale.
Son ombre rafraîchit.
Il envoie son message par une petite fille,

Il la dépêche vers la bien aimée:
Viens et séjourne dans le jardin . . .
Viens, fête le jour d'aujourd'hui
Et celui de demain après celui de demain . . .
Te reposant dans mon ombre.
Ton compagnon est à ta droite,
Tu l'enivres,
Et tu fais ce qu'il te dit . . .
Car je suis d'un naturel discret,
Je ne raconte pas ce que je vois,
Et je ne bavarde pas."

Les gazelles du tombeau de Méten, planche 117, montrent avec quel art les artistes de la fin de la IIIe dynastie ou du début de la IVe ont su représenter les animaux, art qui s'est toujours maintenu au même niveau. A partir de la Ve dynastie, le relief devient moins saillant, les formes plus élégantes, le modelé plus différentié (planches 118 et 119). Dans le relief, planche 120, qui forme un ensemble complet, nous retrouvons cette composition régulière qui permet aux hiéroglyphes de s'y introduire merveilleusement. La fructueuse exploration des pyramides d'Abousir, sous la direction de Borchardt, a mis à jour d'importants reliefs. Les planches 121 à 124, 130 et 131, reproduisent des fragments des superbes reliefs qui ornaient autrefois les temples funéraires des rois Sahouré et Né-ouser-ré. Cette époque a été l'une des plus brillantes de l'art du relief. Les artistes osèrent adapter à leur style les poses les plus compliquées. Les créations des artistes du règne de Sahouré sont particulièrement hardies et originales. Les artistes du règne de Né-ouser-ré ont été de brillants virtuoses du relief, rehaussant son éclat par des incrustations d'yeux en couleur; le relief, planche 130, en est un exemple caractéristique. A cette époque, le fond commence à prendre part au mouvement général du relief, on le creuse souvent le long du contour des figures; les formes sont ainsi insensiblement soulevées, le relief ressemble moins à un dessin. Les reliefs, planches 126 et 127, qui datent de l'époque de Sahouré, montrent comment les Égyptiens ont utilisé ornementalement les mouvements rythmiques, tels que ceux de la danse et de la marche. Les reliefs, planches 132 et 133, décorent le célèbre mastaba de Ti, architecte en chef et conservateur de la pyramide de Né-ouser-ré; ils rappellent les reliefs du temple de ce roi par leur peu de saillie, la virtuosité du dessin et le modelé des détails, de la jambe par exemple. Les scènes en

barque au milieu des papyrus sont très fréquentes; ce sujet introduit un motif particulièrement heureux: les formes, réparties librement sur la surface, ne se détachent plus sur un fond uni, mais sur les fines parallèles des tiges de papyrus, planches 133 à 135. Le relief très mouvementé, planche 141, qui représente une scène de sacrifice et provient d'un tombeau de la VIe dynastie, ainsi que le relief, planche 137 et 138, qui traite le même sujet et provient du mastaba de Manofer, fonctionnaire à la cour de l'avant-dernier roi de la Ve dynastie, montrent le dessein d'introduire plusieurs plans dans le relief, par le chevauchement des figures. De ce même tombeau, proviennent les superbes reliefs, planches 142 à 144, représentant des chasseurs d'oiseaux, des pleureuses, des danseuses. On pourrait considérer le "Chahut" de Seurat, comme une réplique moderne de ces danseuses. A cette époque, les lois artistiques étaient déjà fixées. Il suffit de comparer la figure de la planche 140 et celle de la planche 149, datant de 1100 ans plus tard, pour se rendre compte que ces lois se sont rigoureusement maintenues.

Sous la XIIe dynastie, autre époque de floraison pour l'art égyptien, remarquable par sa statuaire et sa littérature, on préféra aux mastabas décorés de reliefs les tombeaux creusés dans le roc, ornés de peintures murales. Les reliefs servent toujours d'ornement dans les temples, mais ils perdent de leur importance. La planche 145 montre une interprétation incomparable, en un relief très peu accentué, du motif de la Victoire, motif très ancien, que l'on rencontre pour la première fois sur une petite plaque d'ivoire représentant un roi de la Ire dynastie. Dans la planche 146, le dieu Ptah, représenté en momie, enlace le roi Senwosret; les figures sont plus saillantes, ainsi que dans les reliefs des planches suivantes, elles apparaissent plaquées sur le fond, comme dans l'ancien relief de Méidoum, planche 114. Les reliefs, planches 147 et 148, marquent le début d'une brillante renaissance du relief, sous les XVIIIe et XIXe dynasties.

A côté du bas-relief très affiné, planche 158, les artistes ont su, même à cette époque tardive, créer un nouveau style du relief, en reprenant une tradition ancienne. Seule, la plastique égyptienne a connu le relief dans le creux. Cette technique, dont les planches 150 et 151 fournissent des exemples, était très ancienne. On trouve déjà des hiéroglyphes et des petites figures dans le creux au début de l'ancien empire. A partir de la VIe dynastie apparaissent des reliefs dans le creux de grandes dimensions; d'après Bissing, ce relief était surtout employé pour les parties sombres des tombeaux; d'après Erman, parce qu'il assurait

une meilleure conservation. Mais cette époque de floraison du relief ne possédait guère que la technique de ce procédé, qui a été celui le plus souvent employé à partir de la VIe dynastie. Il a fallu plus de mille ans pour qu'on reconnut la valeur de cette forme d'art, restée incomprise. Les reliefs du nouvel empire présentent la finesse, l'élégance, la grâce et le luxe de lignes délicates des statues en pierre calcaire des planches 64 à 67. Ces reliefs n'étant plus aujourd'hui recouverts de peinture, leur charme se révèle tout entier. Les figures sont soulignées d'un côté par l'ombre fine et nuancée que projettent sur elles les parties non creusées de la surface; de l'autre côté, la lumière les enveloppe de reflets éclatants. Les formes ondulées et un peu baroques de tous ces corps nus ou demi-nus baignent dans un halo. Les contours, qui se trouvent soit dans la lumière, soit dans l'ombre, les entourent comme d'arabesques. Par place, les formes bizarrement morcelées de la surface, rompant la liaison entre les figures, accrochent l'œil; les corps paraissent comme prisonniers entre des fragments de pierre. Ce genre de relief est peut-être la création la plus raffinée de l'art égyptien. Pour des considérations indépendantes de leur conception, probablement pour les subordonner à l'ensemble architectural, on recouvrait ces reliefs de couleurs.

Les reliefs de l'époque d'Aménophis IV, planches 152 à 157, montrent quels résultats ont donnés le bas-relief et le relief dans le creux employés simultanément. Tous deux témoignent de la même recherche d'un modelé raffiné, recherche qui a conduit les artistes à modeler les têtes, — celle du roi de la planche 153 par exemple, — comme des sujets indépendants et à les enfoncer comme tels dans le mur. Ces têtes, comme celles d'animaux, planche 154, ont une expression psychologique singulière, presque exagérée; les lignes ornementales de la tête d'Aménophis IV sont en opposition presque paradoxale avec le modelé organique. On a l'impression de se trouver en présence d'un art qui a fait usage de tous les moyens plastiques possibles. Les reliefs dans le creux, planches 156 et 157, montrent combien était usé à cette époque le mécanisme de la composition. Pour corriger ce qu'avaient de caduc des procédés devenus presque automatiques, les artistes se sont efforcés d'accentuer jusqu'à l'extrême la mimique et l'individualité psychologique. Dans cette ordre d'idées, ils se mirent alors à reproduire fréquemment les traits des peuples étrangers.

Il était réservé à une époque ultérieure de trouver une expression originale de cette nouvelle conception artistique, planches 159 et 167. Le relief,

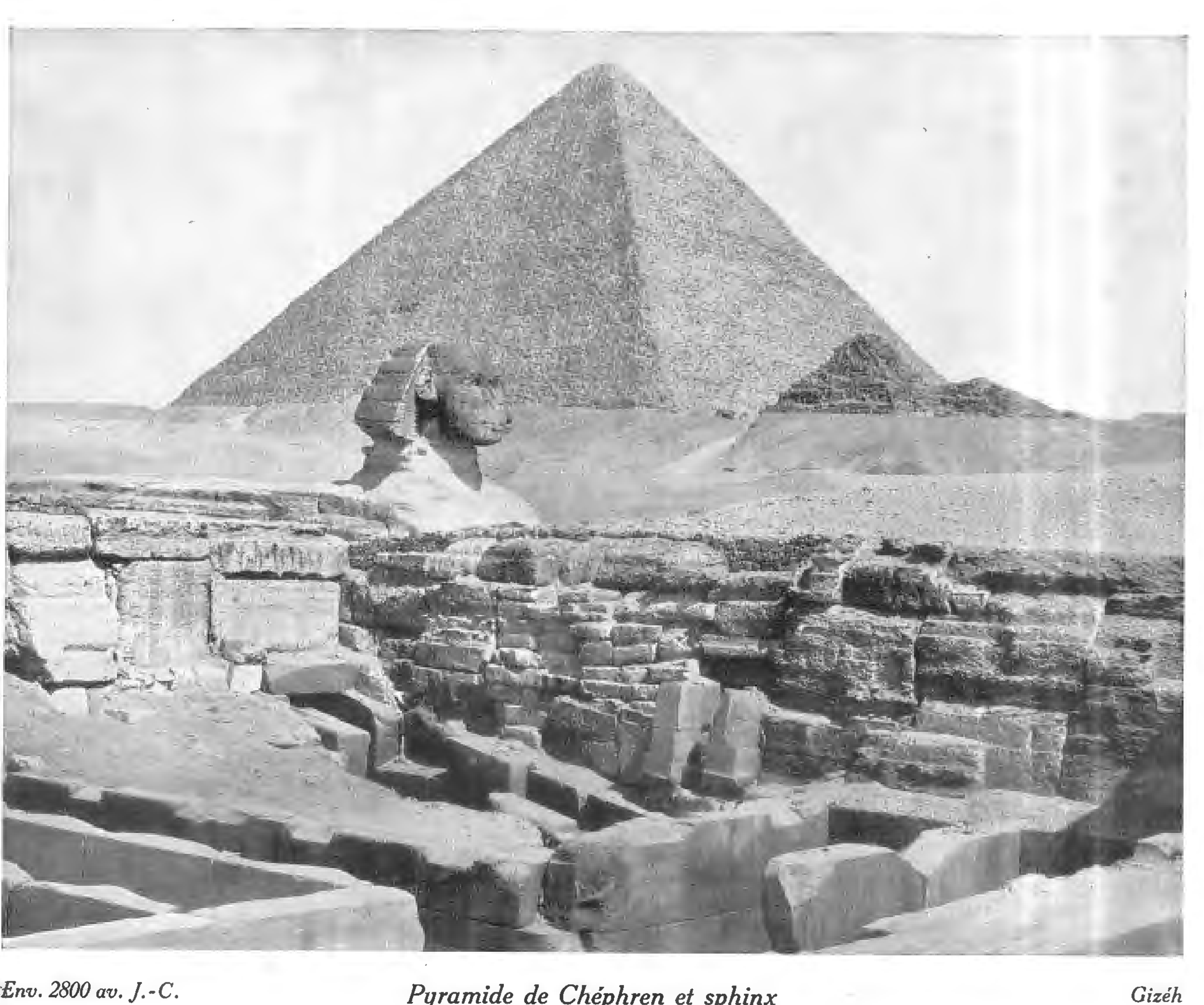
planche 159, est particulièrement éloquent. Deux groupes d'ordonnance absolument différente y sont opposés l'un à l'autre; le contraste des mouvements produit l'unité de l'ensemble. Dans le groupe d'hommes, la profondeur est exprimée par le rapprochement côte à côte de corps restant sur le même plan. Ce parallélisme, qui se rapproche de la représentation en perspective, remplace l'étalement complet de chaque figure sur la surface, planche 122 et 123, dont s'éloignaient déjà les groupes d'animaux de la Ve dynastie, planche 129. Il est étonnant que le chevauchement des formes entrecroisées des danseuses n'ait pas incité l'artiste à rompre avec la technique traditionnelle du relief, mais lui ait permis d'obtenir de nouveaux effets, sans modifier le style même.

Cette forme de relief, la plus mouvementée de toutes, a été naturellement celle employée, à l'exclusion de toute autre, dans les grands reliefs représentant des batailles (Temples de Sethos Ier, de Ramsès II, et de Ramsès III). Elle convenait mieux pour les sujets triomphaux que les lignes modérées et harmonieuses des bas-reliefs de cette époque, modèles de finesse captivants. La planche 168 montre un fragment particulièrement intéressant d'un relief du Temple de Ramsès II. Les planches 160 à 166 reproduisent des reliefs, provenant du temple funéraire de Sethos Ier, qui se distinguent par une perfection de forme et de ligne, jamais atteinte depuis, même en Égypte.

Contrairement à la statuaire, l'art du relief n'a pas connu de floraison nouvelle sous la XXVIe dynastie. Les meilleures productions de cette époque présentent ce classicisme habile dont témoigne la tête de roi des planches 106 et 107.

Après la conquête d'Alexandre, l'Égypte tomba sous l'influence de l'hellénisme. Une lente transformation s'opérera qui conduira à un nouvel art égyptien: l'art copte.



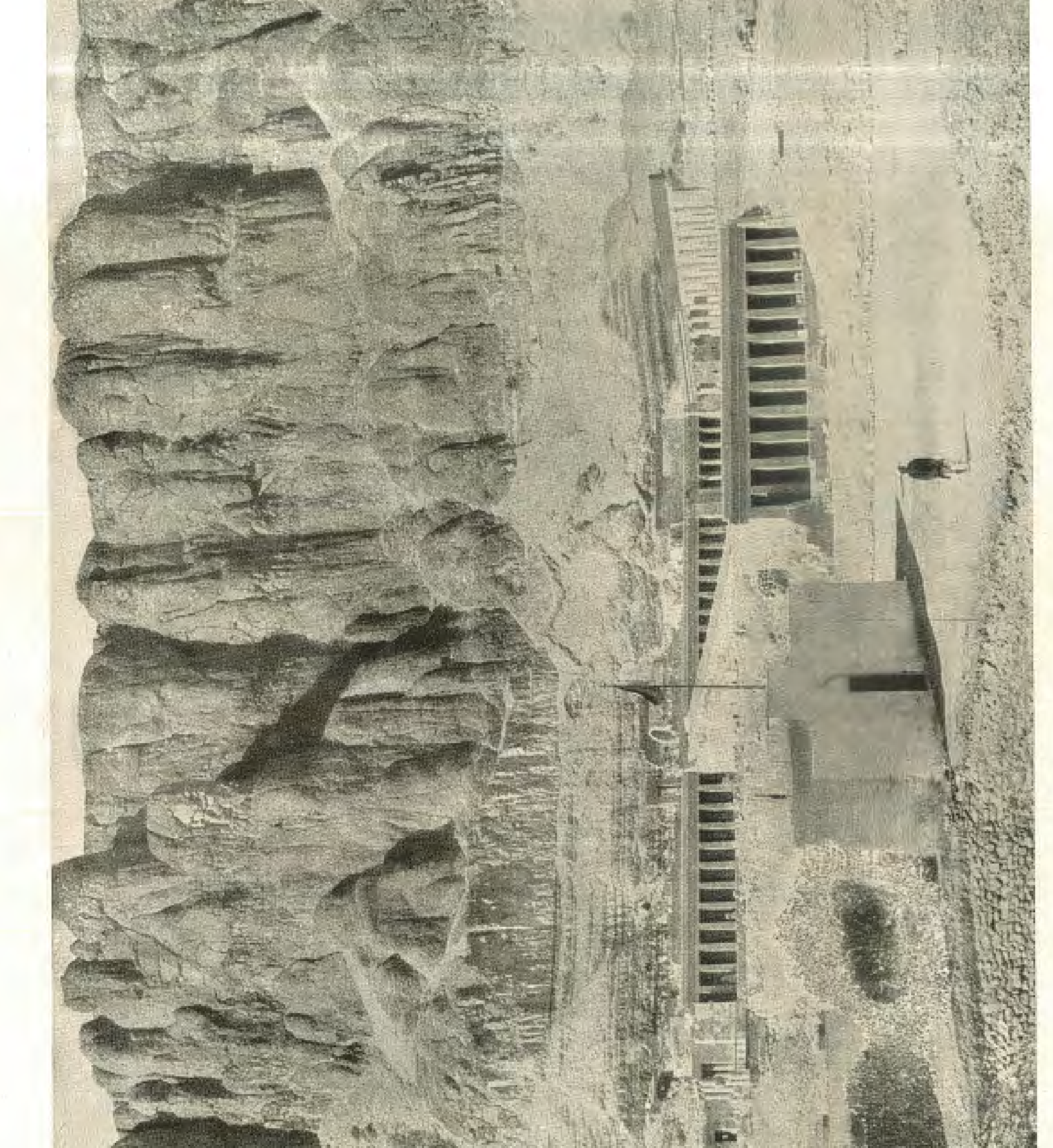


Env. 2800 av. J.-C. *Pyramide de Chéphren et sphinx* *Gizéh*

1



Env. 1950 av. J.-C. — *Tombeau dans le roc* — *Béni Hassan*



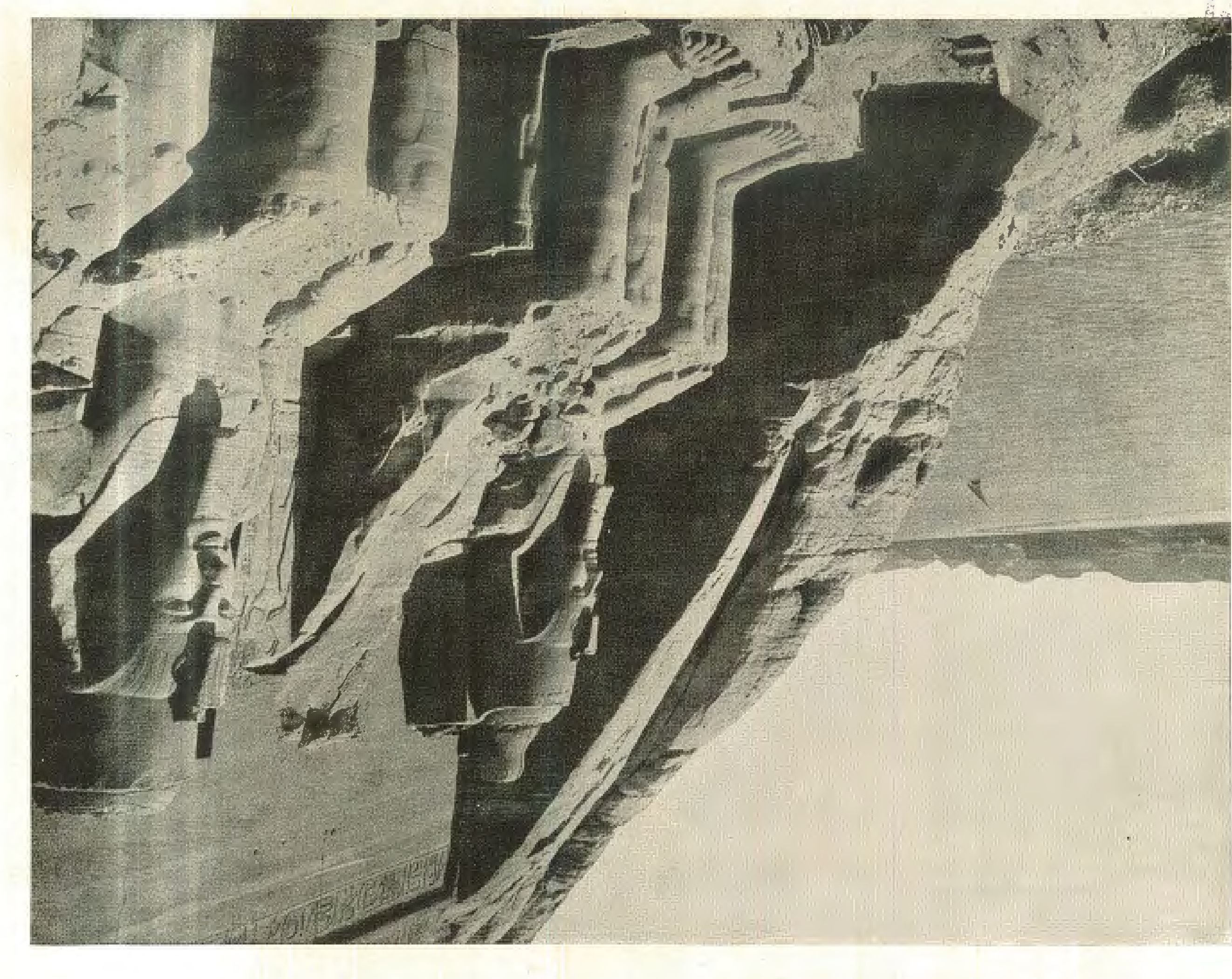
Env. 1570 av. J.-C. — *Temple dans le roc* — *Deir-el-Bahari*



Env. 1400 av. J.-C. — *Salle hypostyle* — *Louqsor*



Env. 1250 av. J.-C. — *Salle hypostyle* — *Karnak*



Env. 1250 av. J.-C.

Temple dans le roc
hauteur des statues : 20 m.

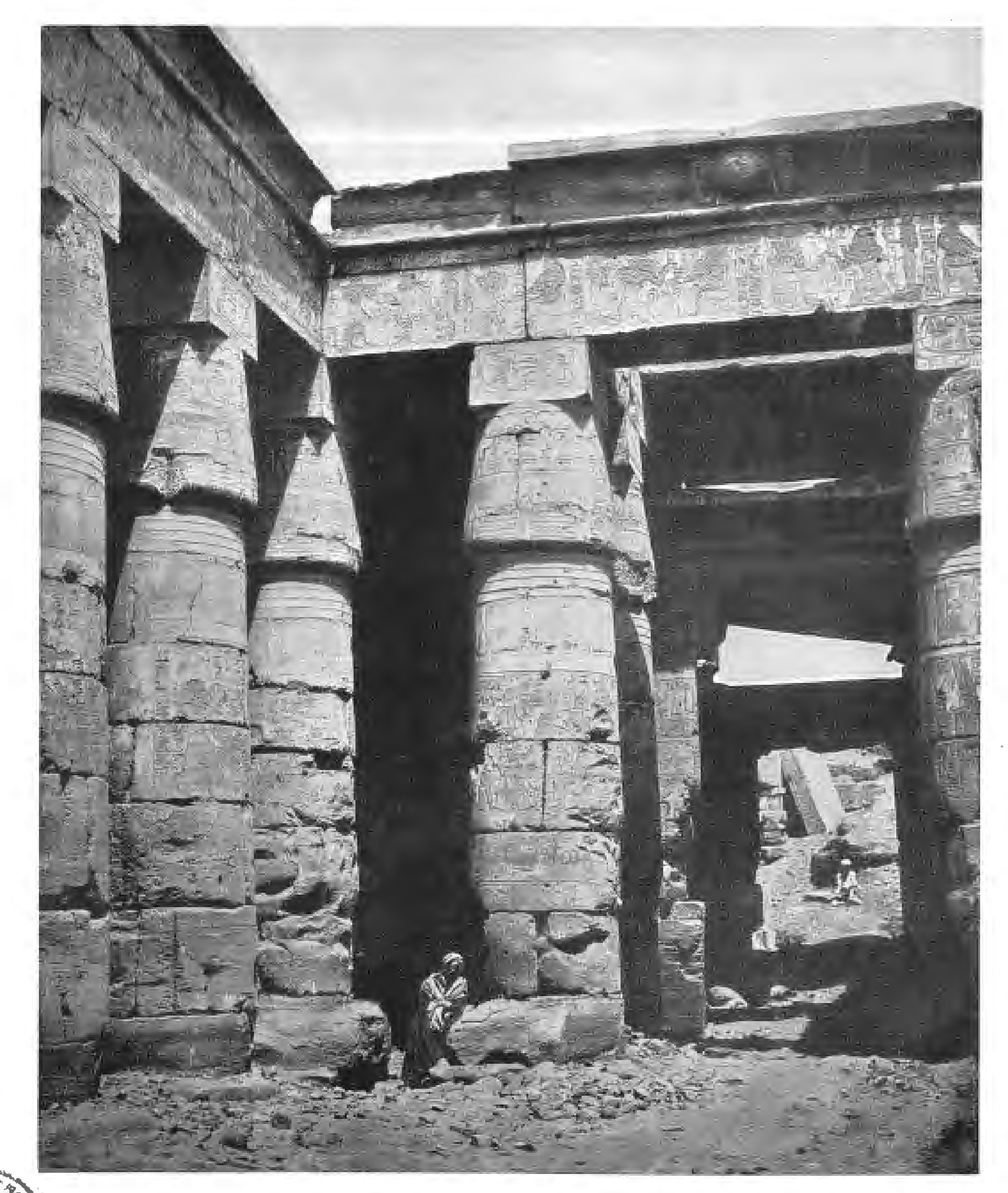
Abousimbel



Env. 1250 av. J.-C.

Vestibule du temple de Ramsès

Thèbes



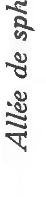
Env. 1180 av. J.-C. — *Temple de Chons* — *Karnak*



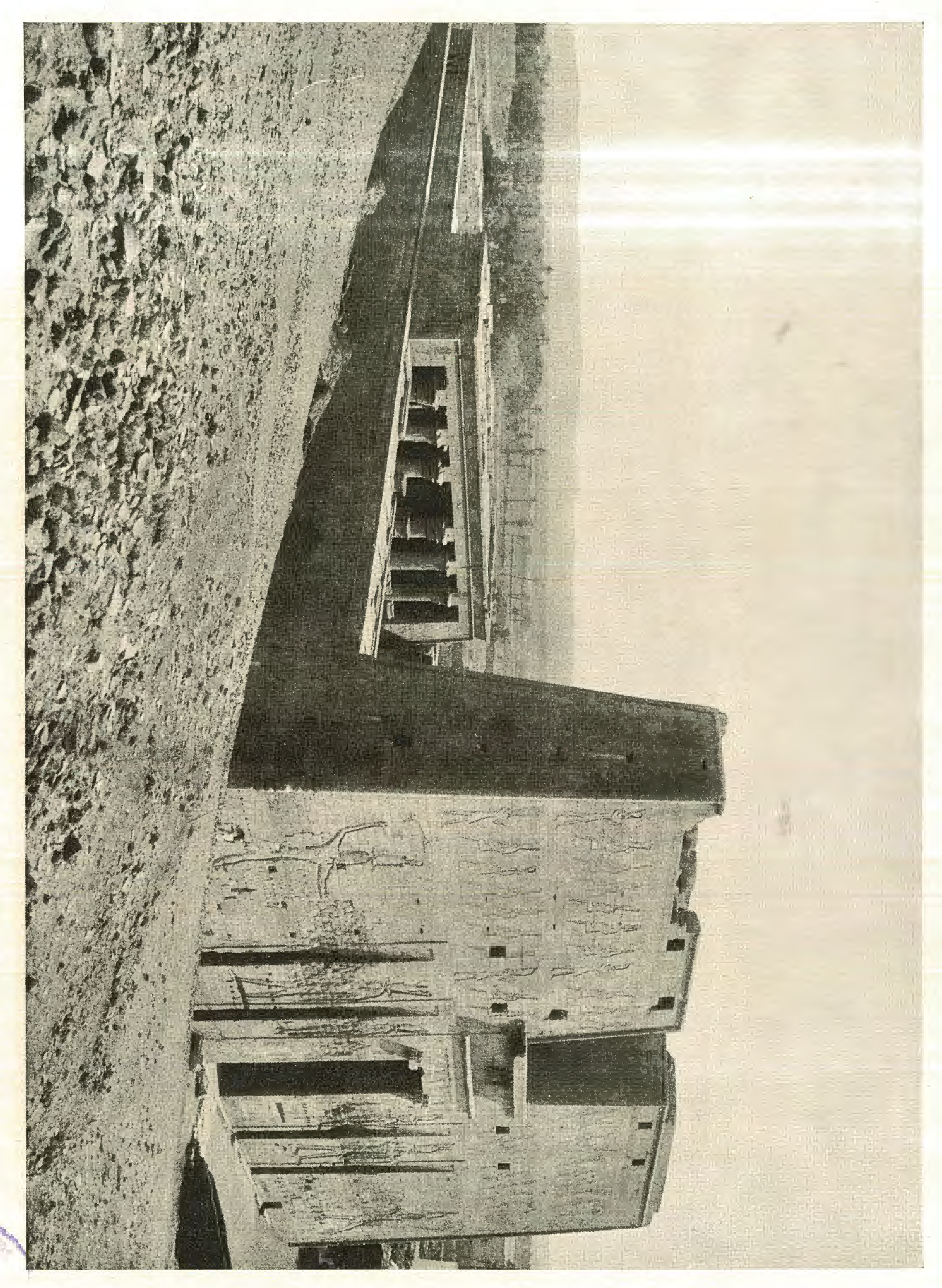








Karnak — *Allée de sphinx* — *...v. 1100 av. J.-C.*



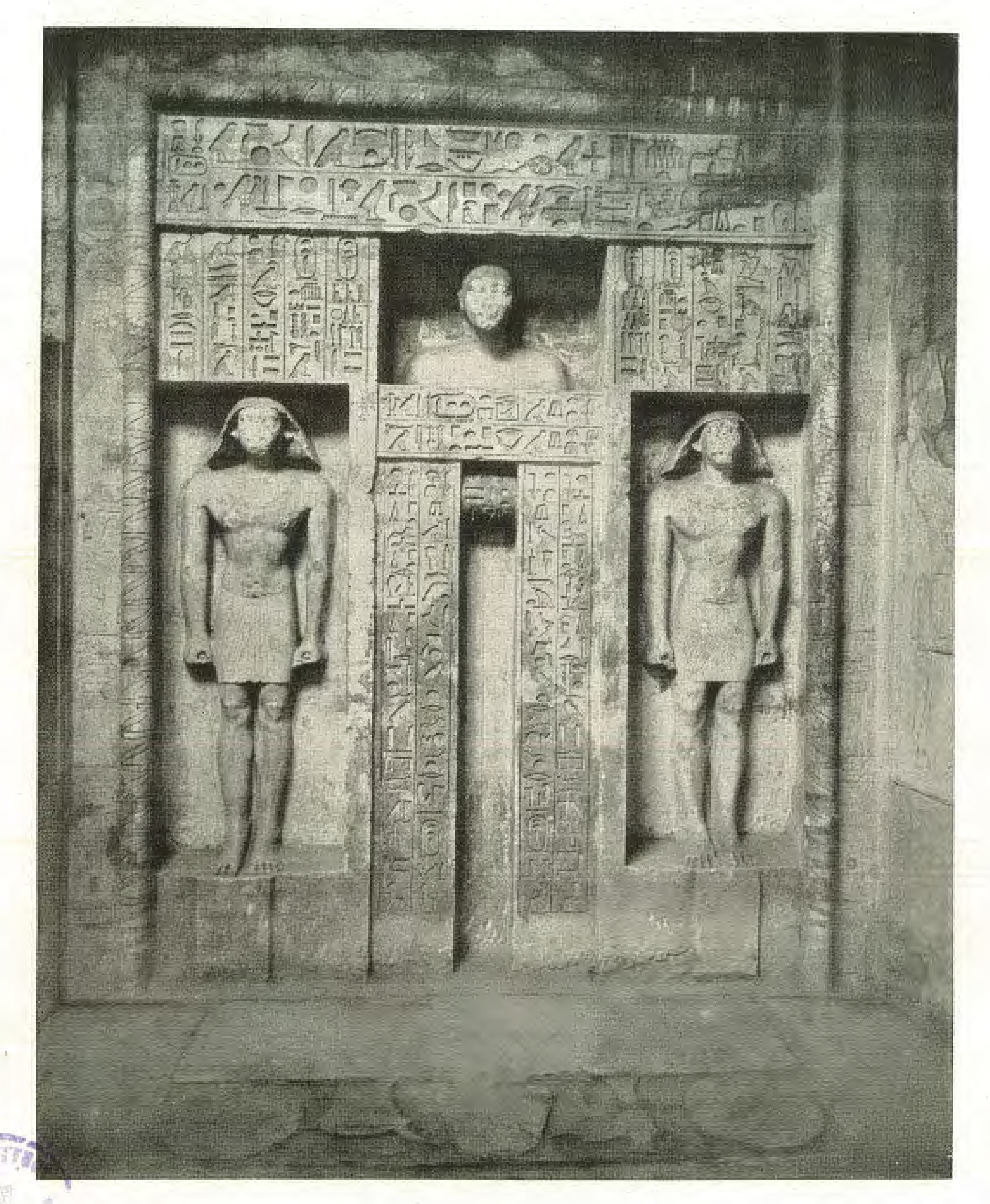
Env. 200 av. J.-C. — Temple d'Horus — Edfou







1er siècle av. J.-C. — *Vestibule du temple d'Hathor* — Dendérah



Env. 2500 av. J.-C. — *Chapelle funéraire* — *Sakkarah*



Env. 2500 av. J.-C. — *Chapelle funéraire* — *Sakkarah*



Env. 2900 av. J.-C. — *Statue de prêtre* — Leyde

Granit; hauteur: 0^{m},62





Env. 2900 av. J.-C. — *Statue de prêtre* — Leyde

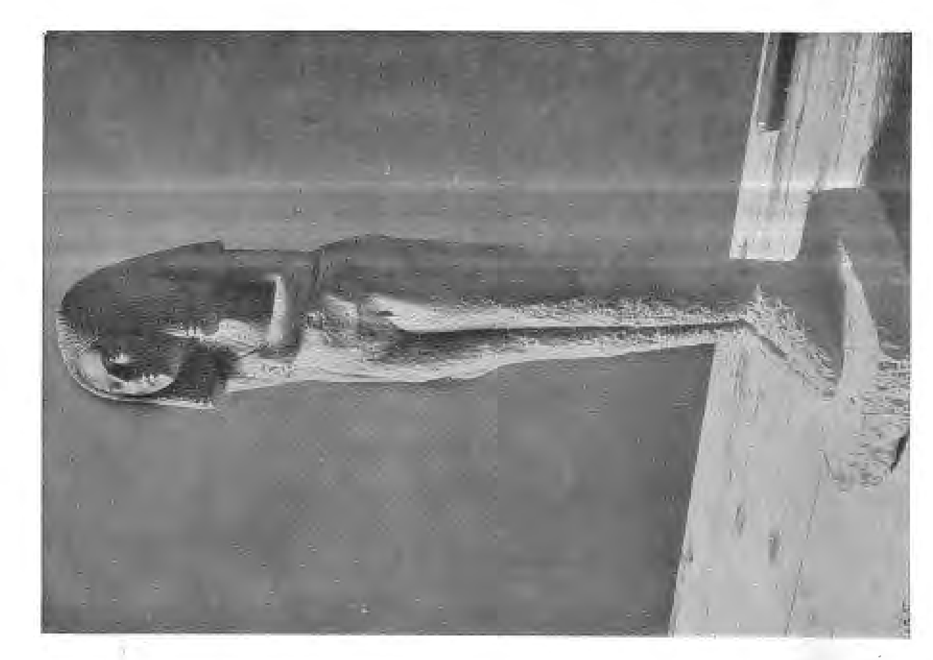
(Boeser-Holwerda)

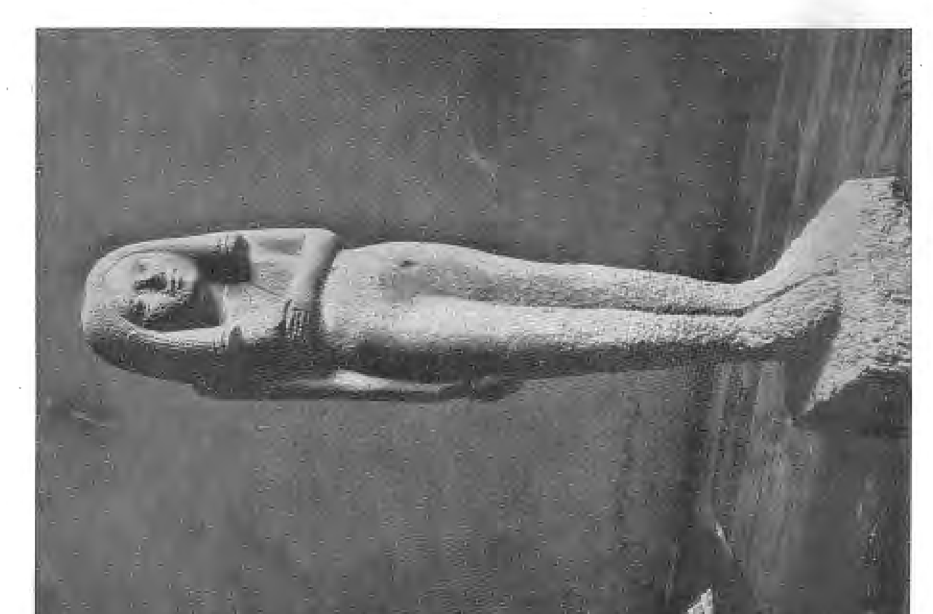
Granit; hauteur: 0^{m},62



Env. 2900 av. J.-C. — *Statue de princesse* — Turin

Diorite; hauteur: 0m,83





Env. 2900 av. J.-C. — *Statue en pierre calcaire* — Bruxelles

hauteur: 0m,82



Env. 2800 av. J.-C. — **Statues de Rahotep et de Nofrit** — *Le Caire*

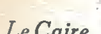
Pierre calcaire; hauteur: 1 m,20



Env. 2800 av. J.-C. — **Statue de Nofrit** — *Le Caire*

(Borchardt)

Pierre calcaire; hauteur: 1 m,20



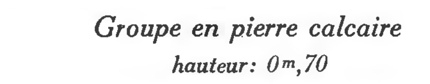




Env. 2800 av. J.-C. — *Tête de la statue de Nofrit* — *Le Caire*



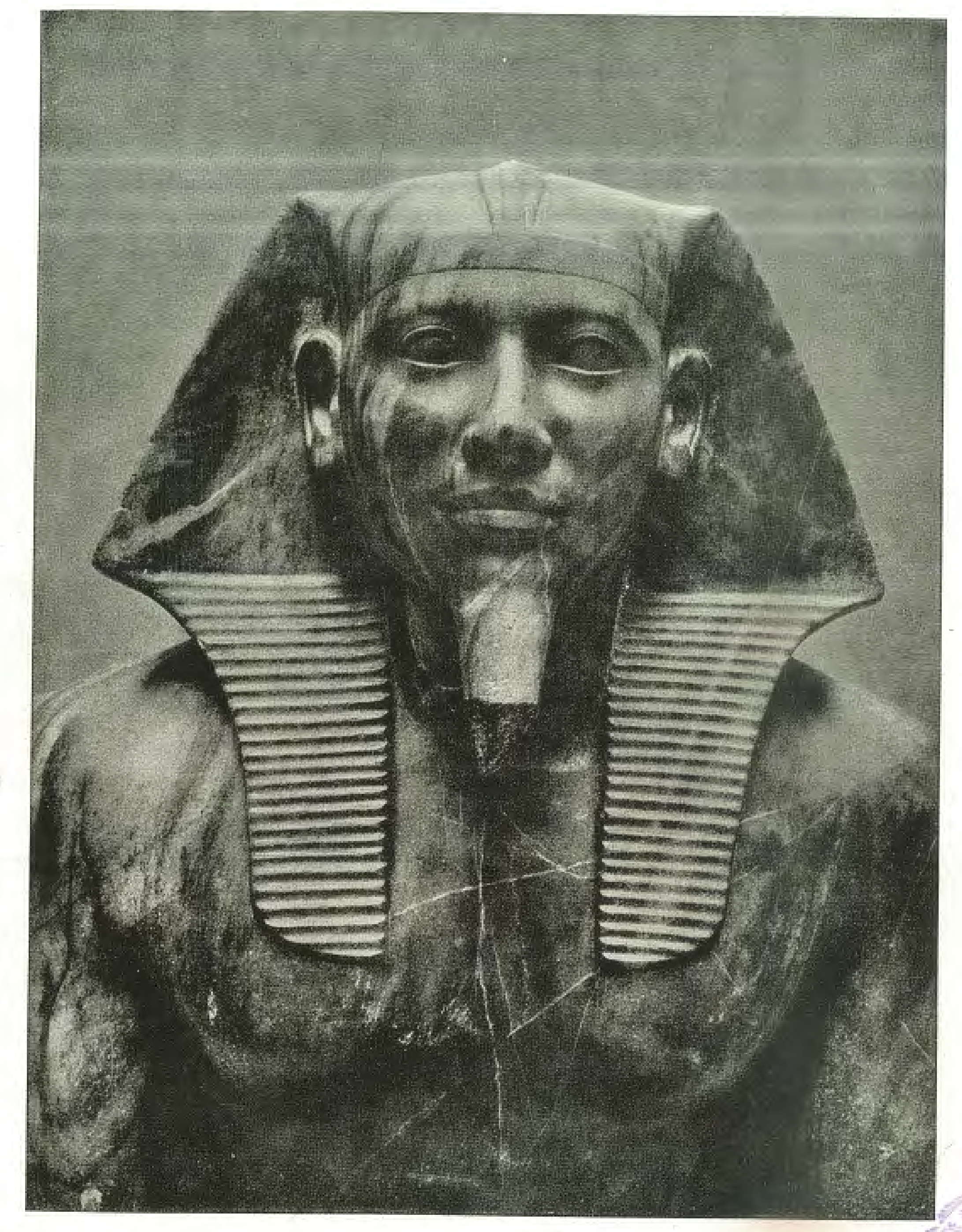

Env. 2800 av. J.-C. — *Groupe en pierre calcaire* — *Leyde*


hauteur: 0m,70

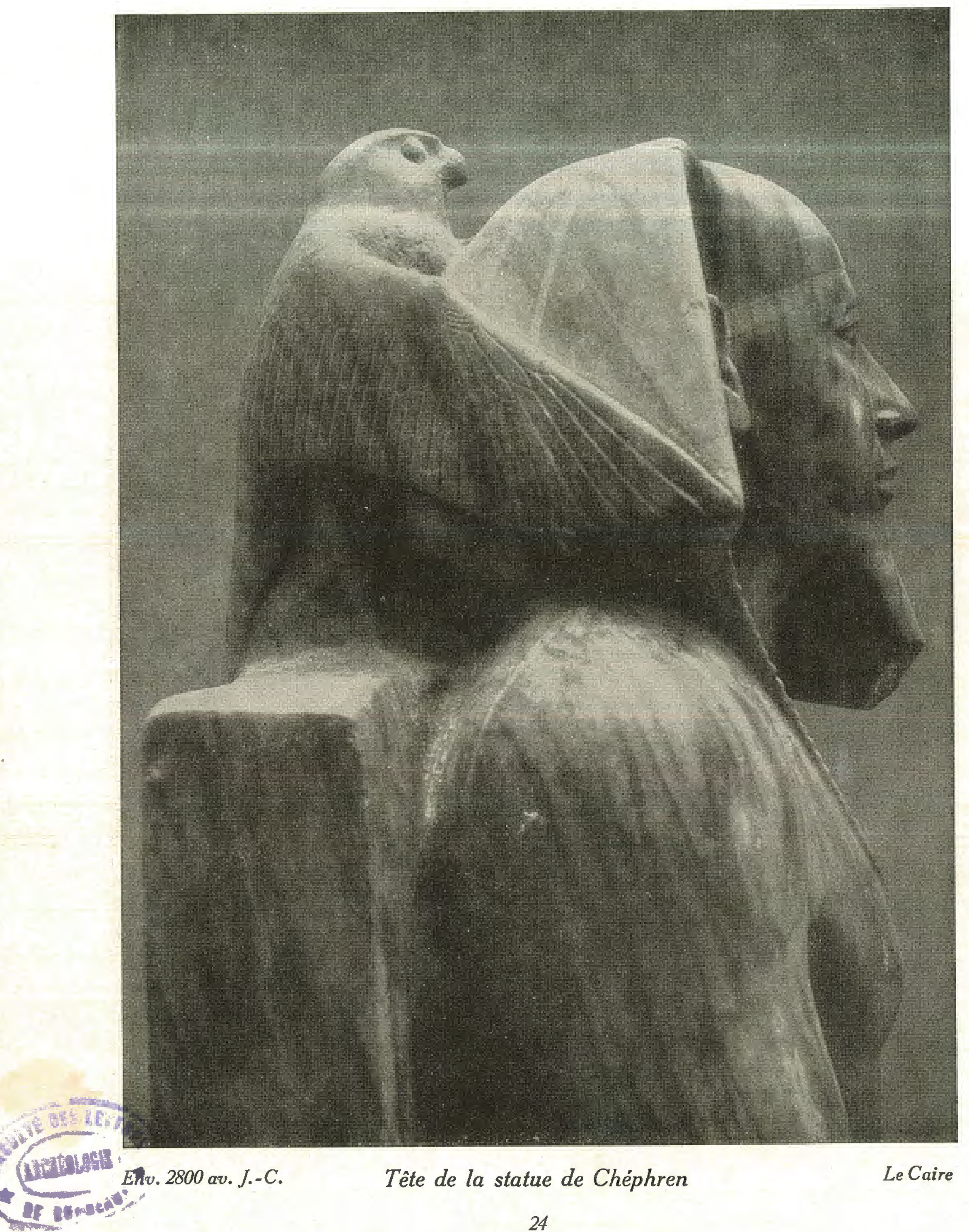


Env. 2800 av. J.-C. *Statue de Chéphren* *Le Caire*

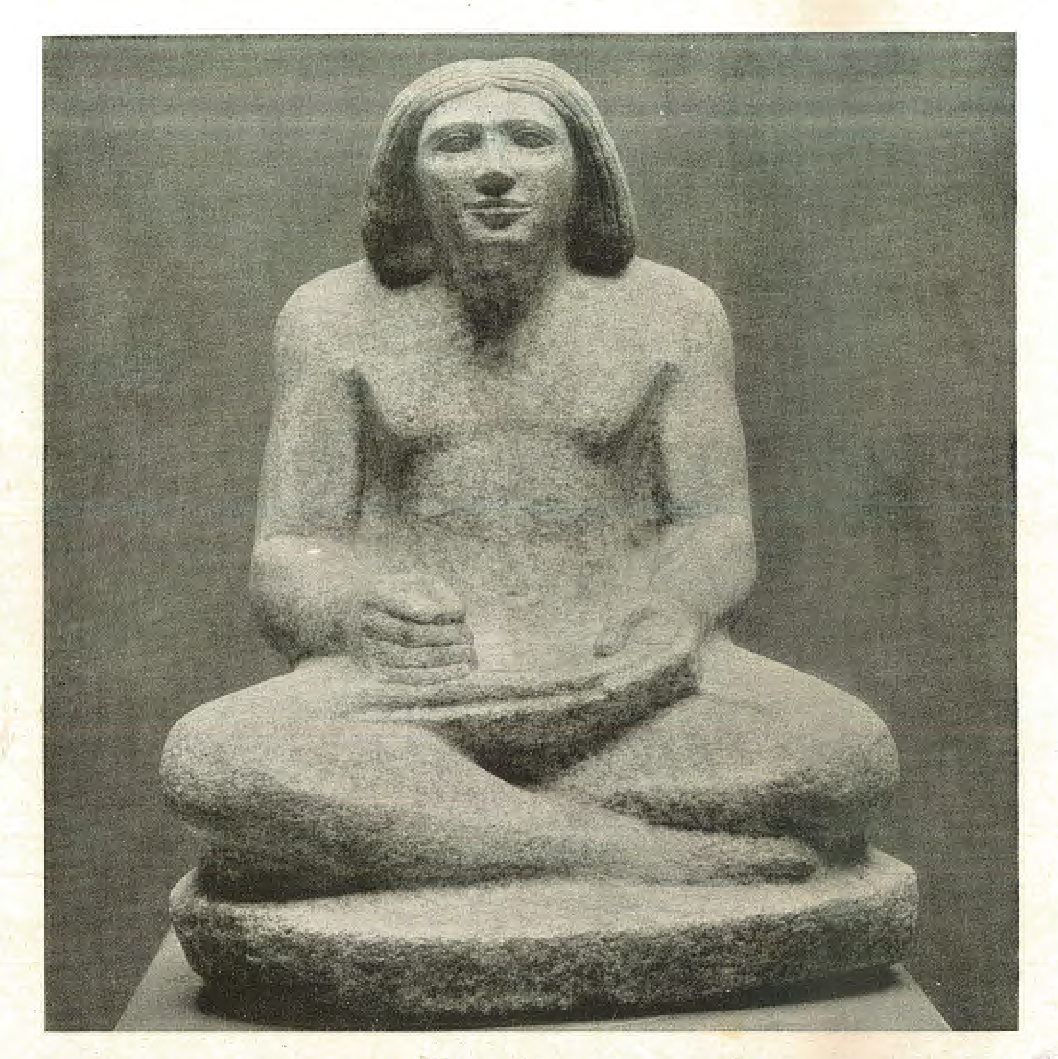
Diorite; hauteur: 1 m,66



Env. 2800 av. J.-C. *Tête de la statue de Chéphren* *Le Caire*

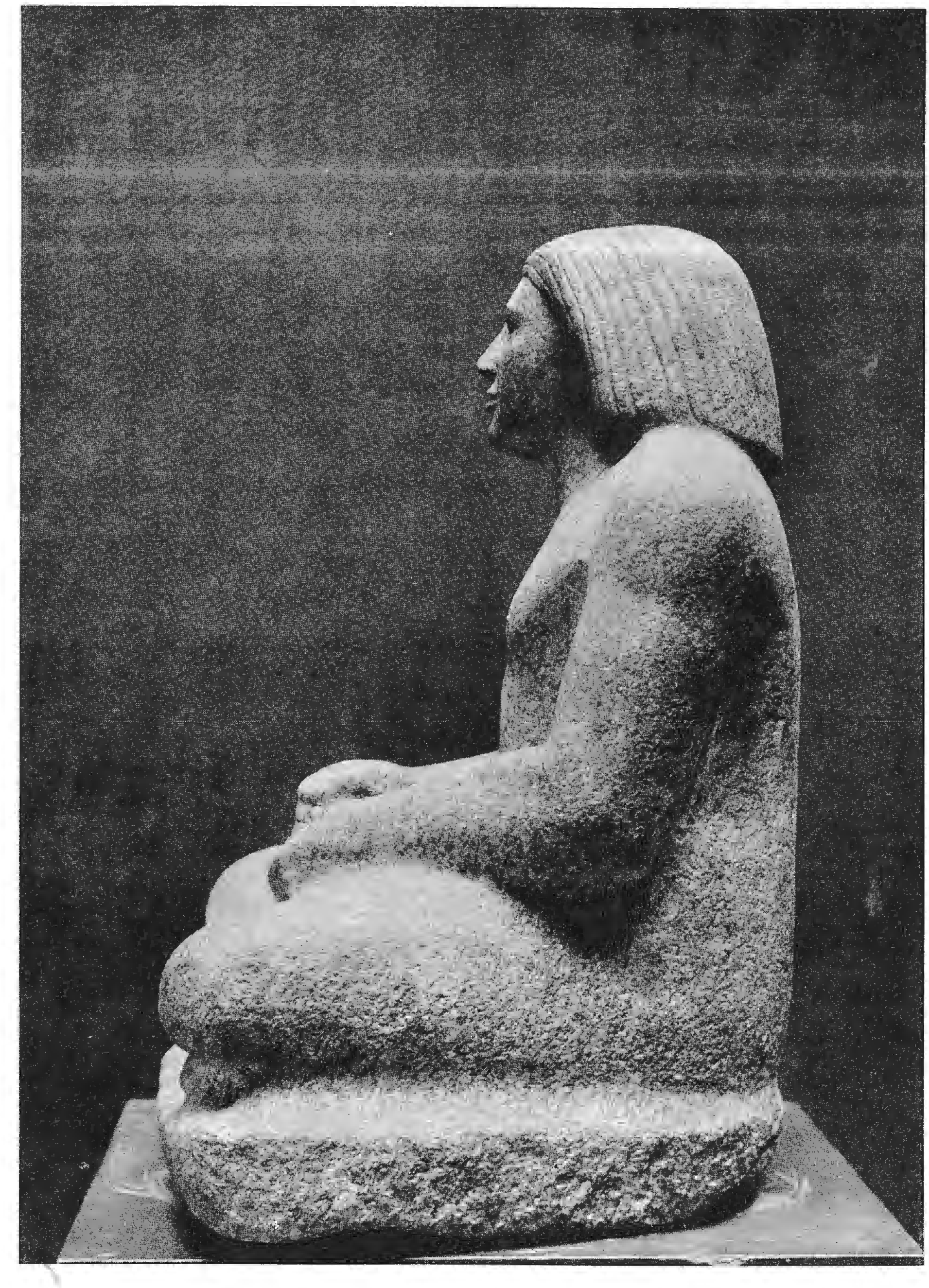


Env. 2800 av. J.-C. *Tête de la statue de Chéphren* Le Caire



Env. 2700 av. J.-C. *Statue de scribe* Berlin

Granit; hauteur: 0m,68



Env. 2700 av. J.-C. — *Statue de scribe* — *Berlin*

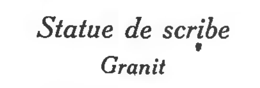
Granit





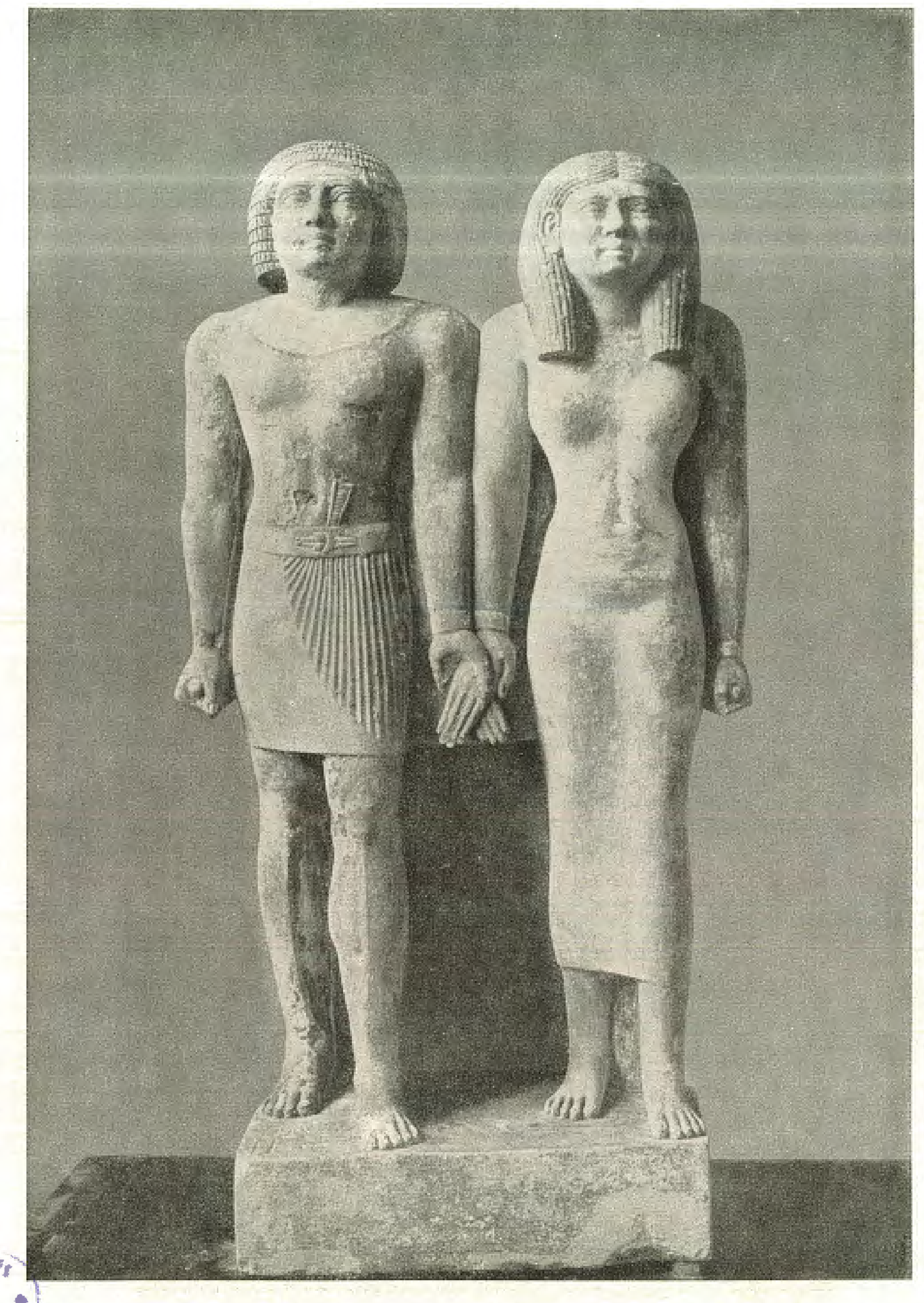


Env. 2700 av. J.-C. — *Statue de scribe* — *Berlin*





Granit



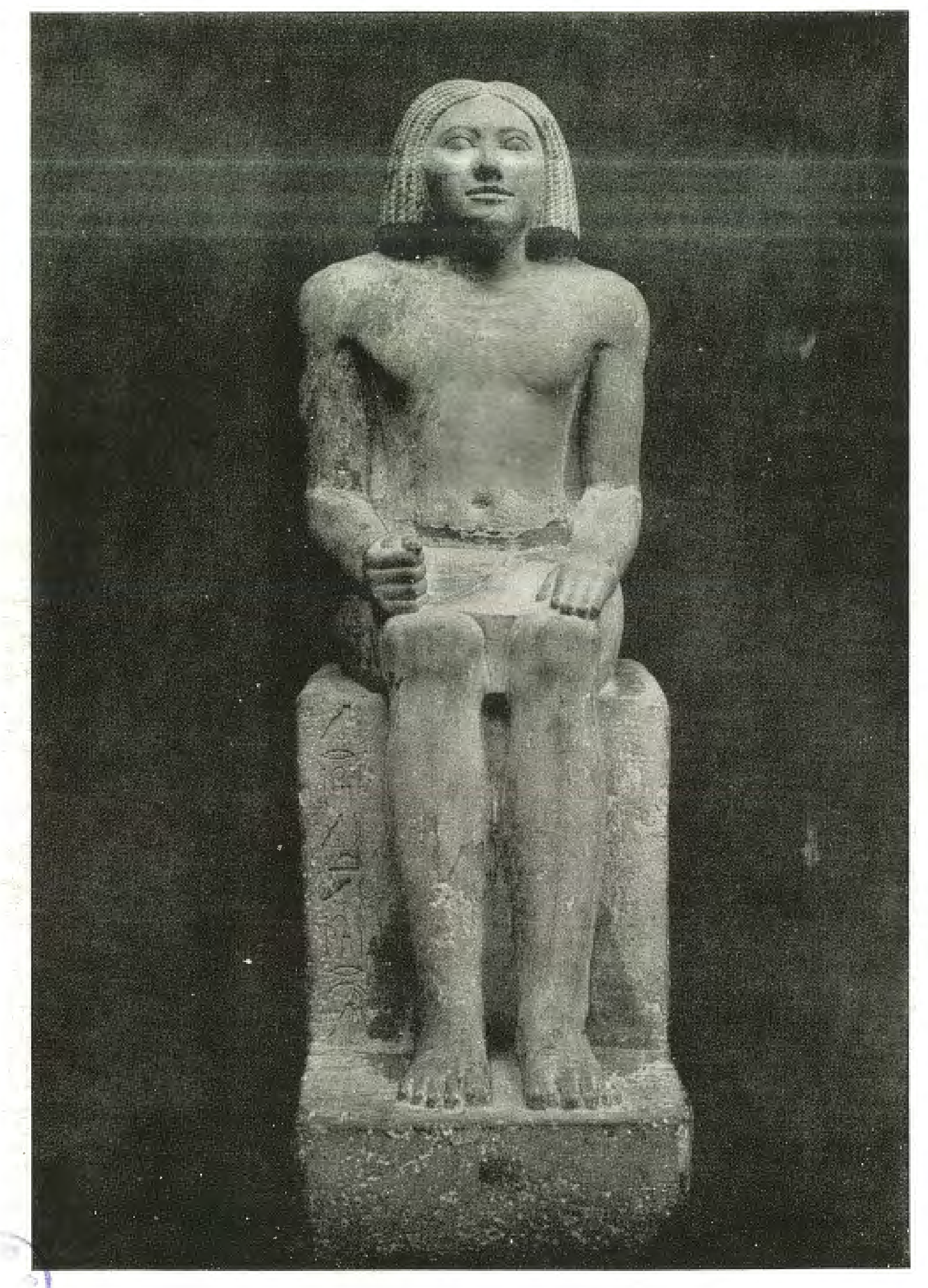
Env. 2700 av. J.-C. *Groupe en pierre calcaire* *Berlin*

hauteur: 0m,65



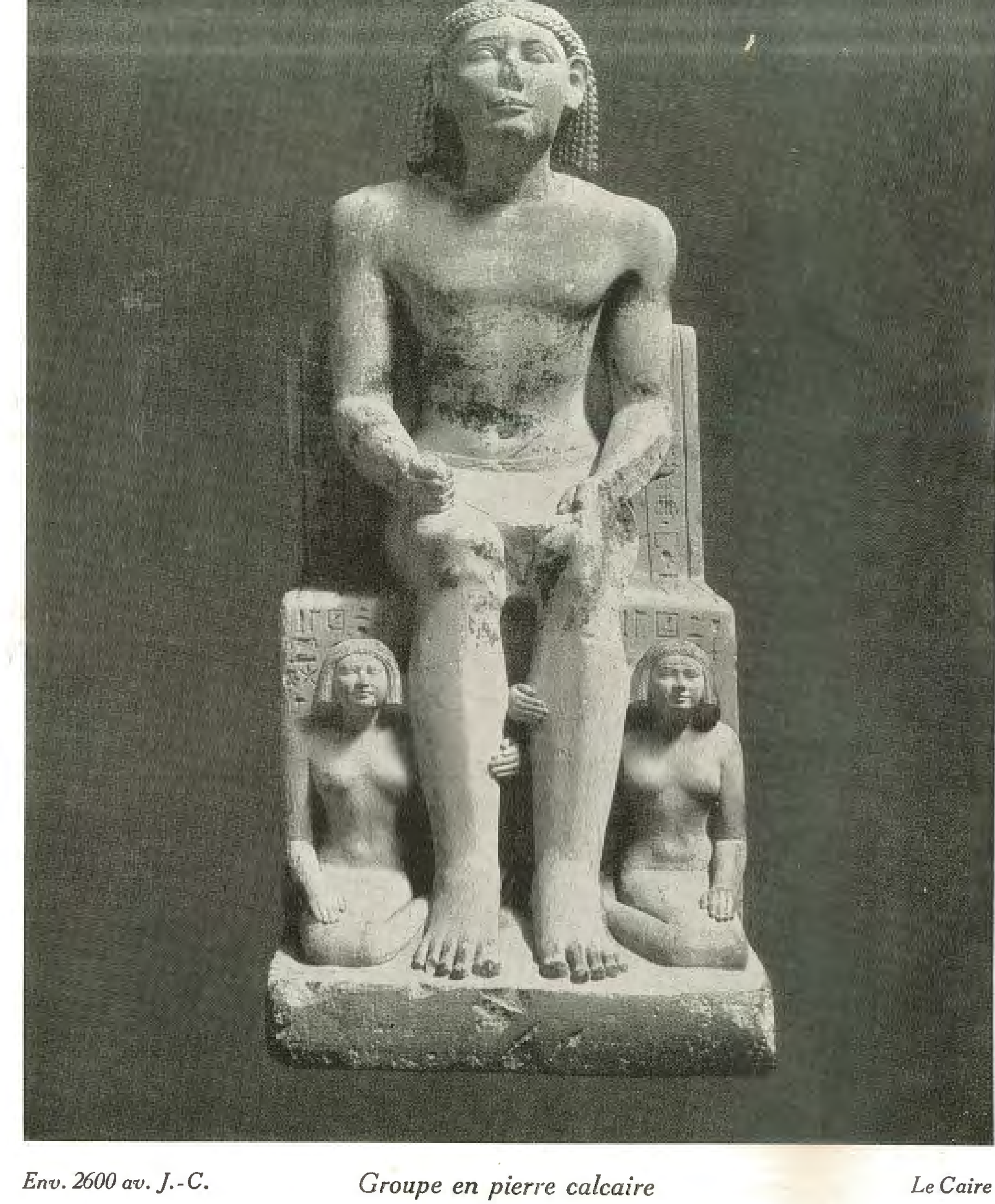
Env. 2700 av. J.-C. *Groupe en pierre calcaire* *Berlin*





Env. 2600 av. J.-C. *Statue en pierre calcaire* *Le Caire*

hauteur: 0m,83



Env. 2600 av. J.-C. *Groupe en pierre calcaire* *Le Caire*

hauteur: 0m,81



Env. 2600 av. J.-C. *Statue de Ranofer* *Le Caire*

Pierre calcaire; hauteur: 1 m,73



Env. 2600 av. J.-C. *Tête de la statue de Ranofer* *Le Caire*



Env. 2600 av. J.-C. — **Tête de la statue de Ti** — *Le Caire*

Pierre calcaire

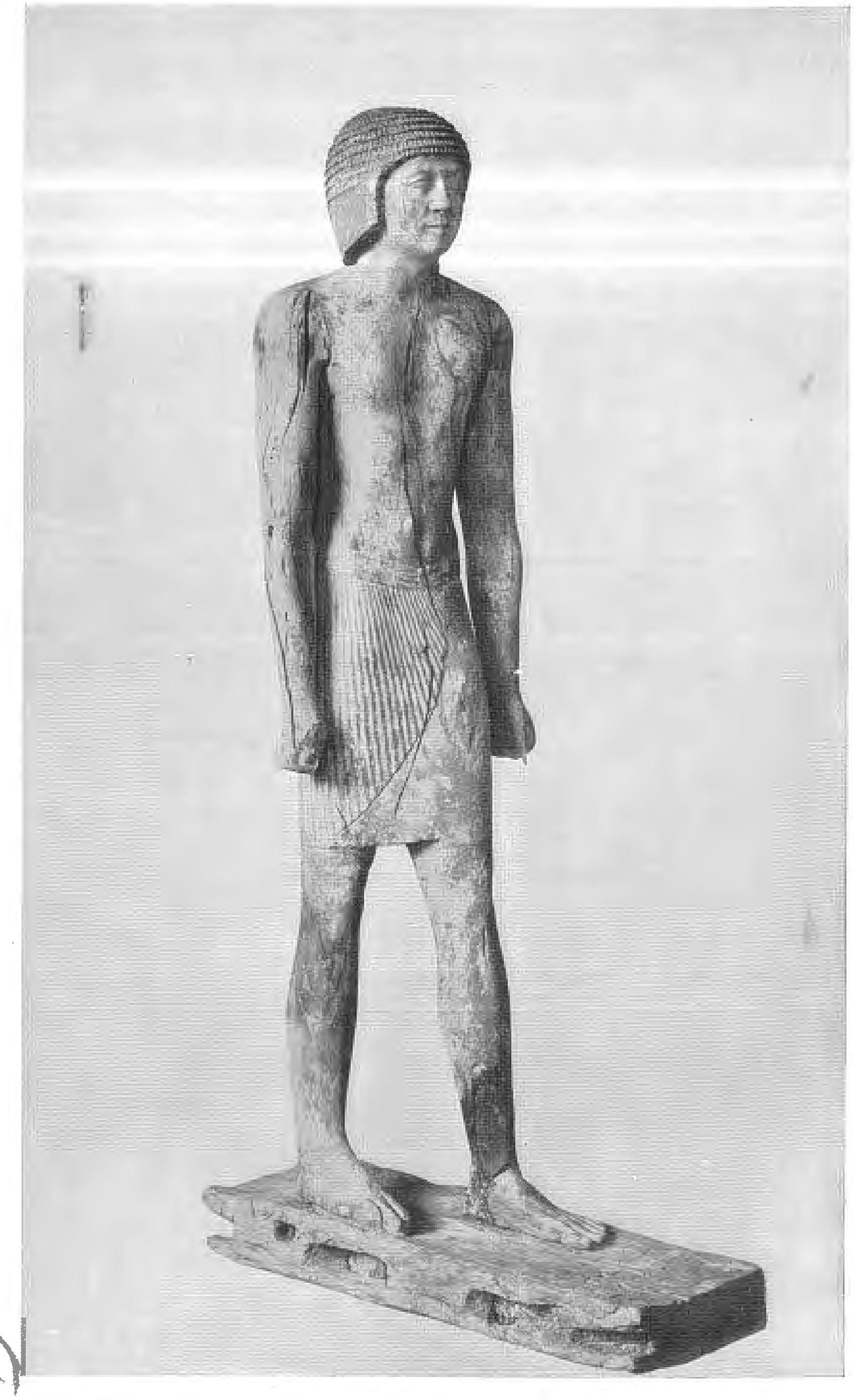
hauteur de la statue: 2 m.



Env. 2600 av. J.-C. — **Statue d'un homme qui lit.** — *Le Caire*

(v. Bissing-Bruckmann)

Granit; hauteur: $0^{m},47$



Env. 2600 av. J.-C. *Statue de Perhernofret* *Berlin*

Bois; hauteur: 1 m,11



Env. 2600 av. J.-C. *Statue de Perhernofret* *Berlin*

Bois



Env. 2600 av. J.-C. *Tête de la statue de Perhernofret* *Berlin*



Env. 2600 av. J.-C. *Statue en bois* *Le Caire*

hauteur : 0m,69



Env. 2600 av. J.-C. — *Tête de la statue en bois* — *Le Caire*

Env. 2600 av. J.-C. — *Statue en bois* — *Le Caire*

(Borchardt)

hauteur: 0m,94

Env. 2600 av. J.-C.

Statue en granit

(Capart)

hauteur: 0m,25

Londres
University College



Env. 2800 av. J.-C. *Gizéh*

Sphinx devant la pyramide de Chéphren

hauteur: 20 m., largeur: 57 m.



Env. 2600 av. J.-C.

Tête d'un lion colossal
(Borchardt)
Granit

Le Caire



Env. 2500 av. J.-C.? *Tête d'épervier* *Le Caire*

(Vernier)

Or; hauteur: 0m,10





Env. 1950 av. J.-C. *Statue de Chertihotep* *Berlin*
Grès; hauteur: 0m,75

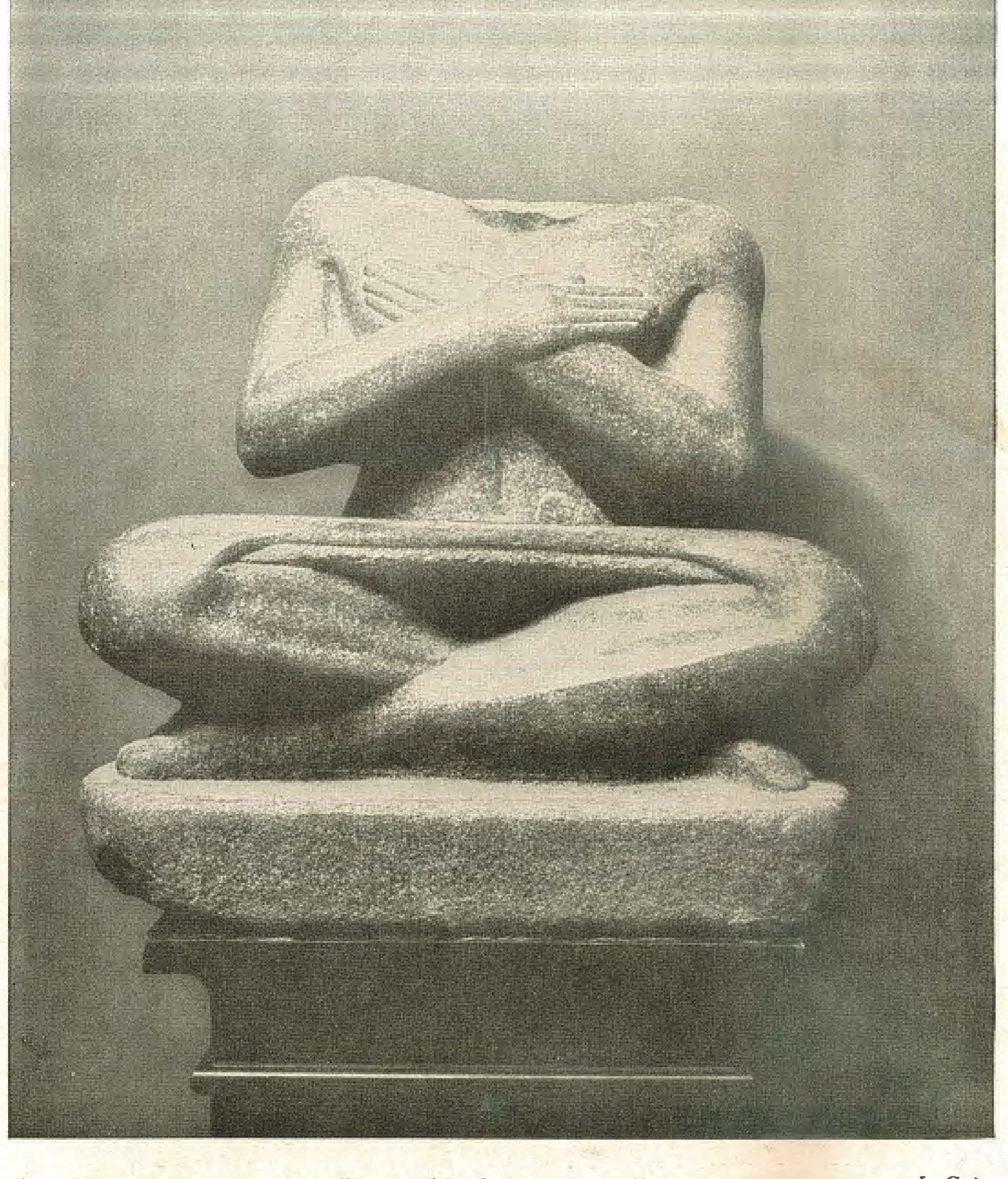


Env. 1950 av. J.-C. *Statue de Chertihotep* *Berlin*
Grès



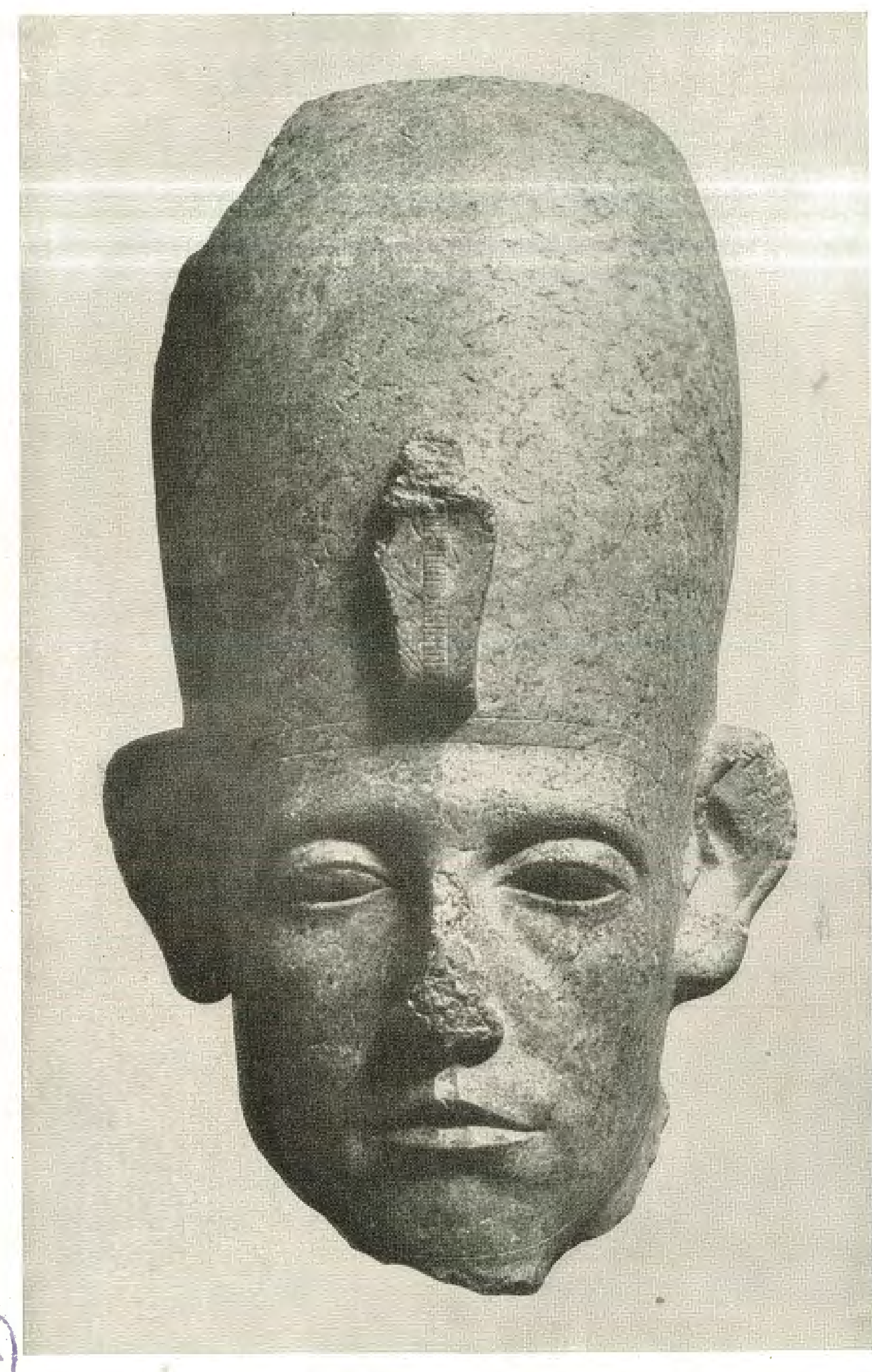
Env. 1950 av. J.-C. — *Statue de Chertihotep* — *Berlin*

Grès



Env. 1950 av. J.-C. — *Statue d'un homme en prière* — *Le Caire*

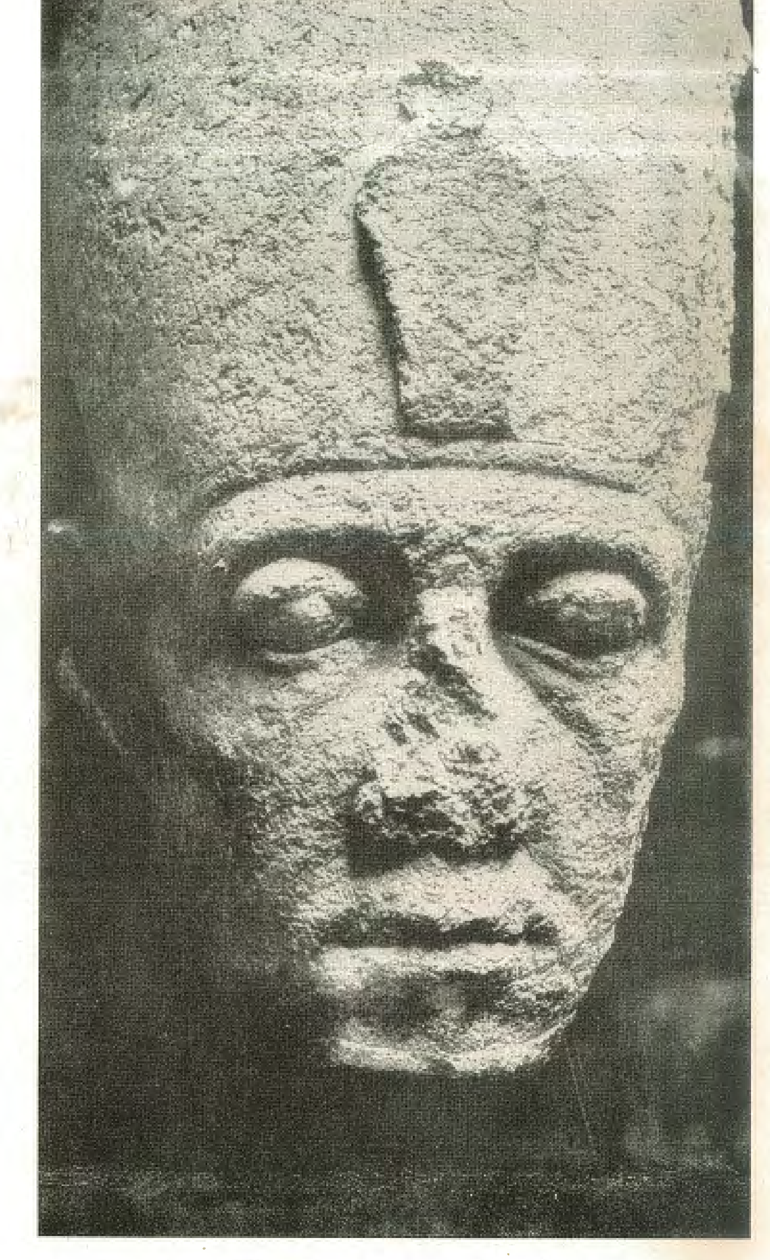
Granit; hauteur: 0m,60



Env. 1860 av. J.-C. *Tête d'une statue colossale de Senwosret III* *Le Caire*

(Legrain)

Granit; hauteur de la statue: 3m,15

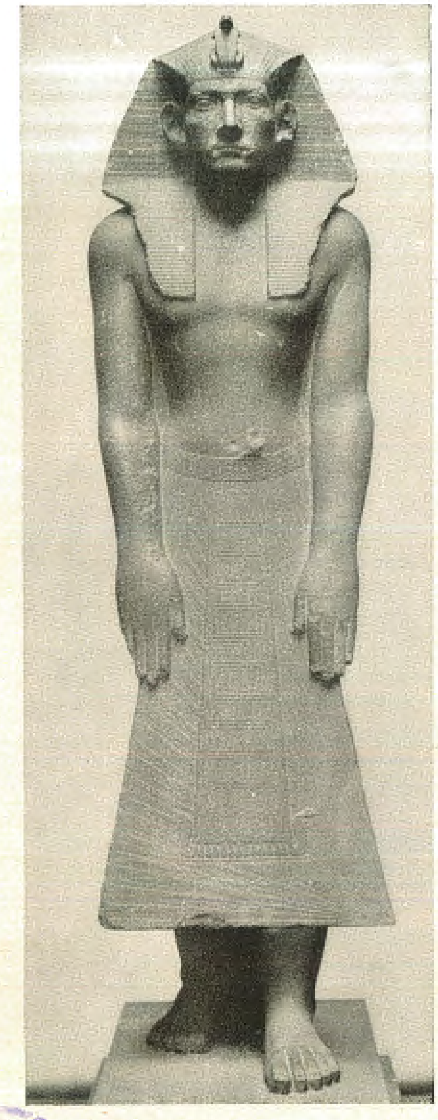


19e siècle av. J.-C. *Tête d'une statue colossale* *Abydos*

(Petrie)

Granit



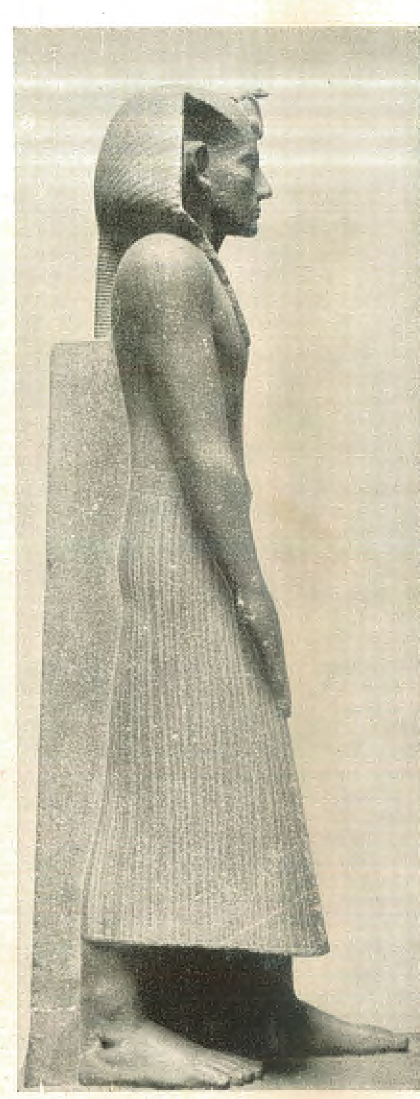


Env. 1820 av. J.-C. *Berlin*

Statue d'Amenemhet III

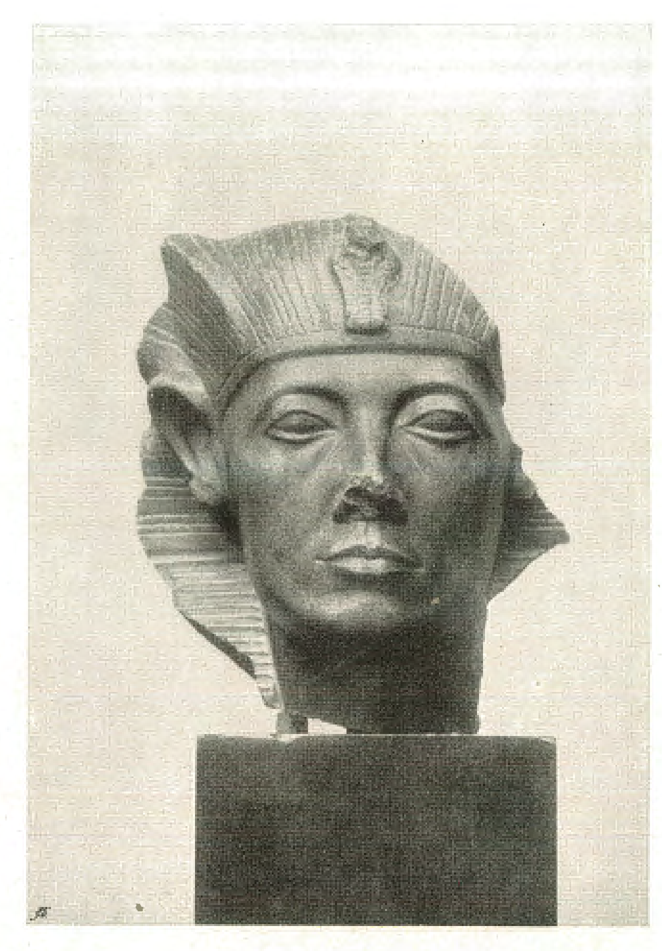
Granit; hauteur: 2 m.





Env. 1820 av. J.-C. *Statue d'Amenemhet III* *Berlin*

Granit





19e siècle av. J.-C. — *Tête de roi* — *Berlin*

Schiste; hauteur: 0m,9



19e siècle av. J.-C. — *Tête de roi* — *Berlin*

Schiste





19e siècle av. J.-C. **Tête de roi** *Berlin*

Schiste



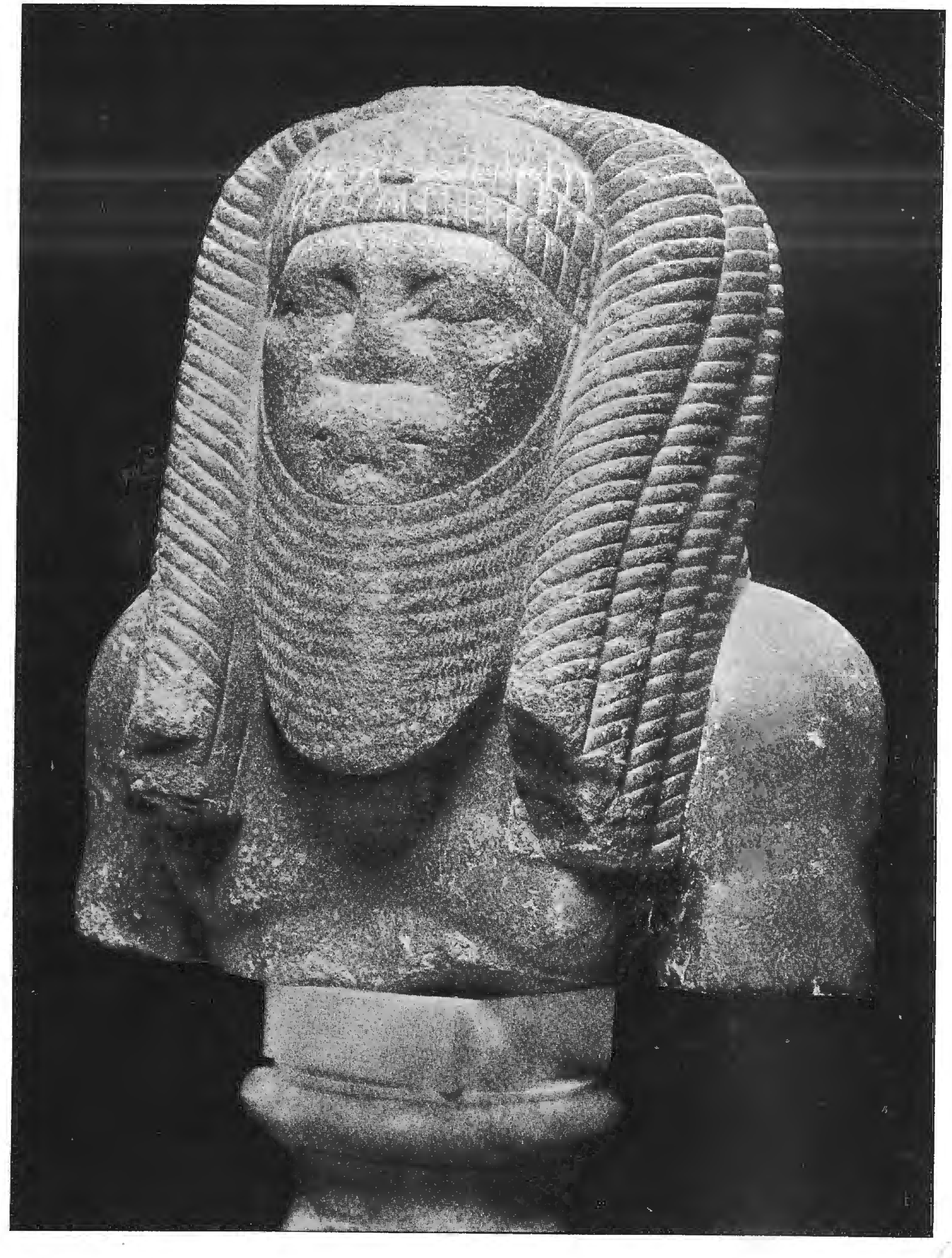
Env. 1800 av. J.-C. **Statuette de reine** *Berlin*

Schiste; hauteur: 0m,14



Env. 1800 av. J.-C. *Statuette de reine* *Berlin*
Schiste





Env. 1700 av. J.-C. *Tête de roi* *Rome*
Granit; hauteur: 0m,71 *Musée des Thermes*



Env. 1470 av. J.-C. *Senmout accroupi tenant une princesse* *Berlin*
Granit; hauteur: 1 m.



Env. 1470 av. J.-C. *Statue de Senmout* *Berlin*
Granit



Env. 1470 av. J.-C. — **Senmout et une princesse** — *Le Caire*

Granit; hauteur: 0m,60

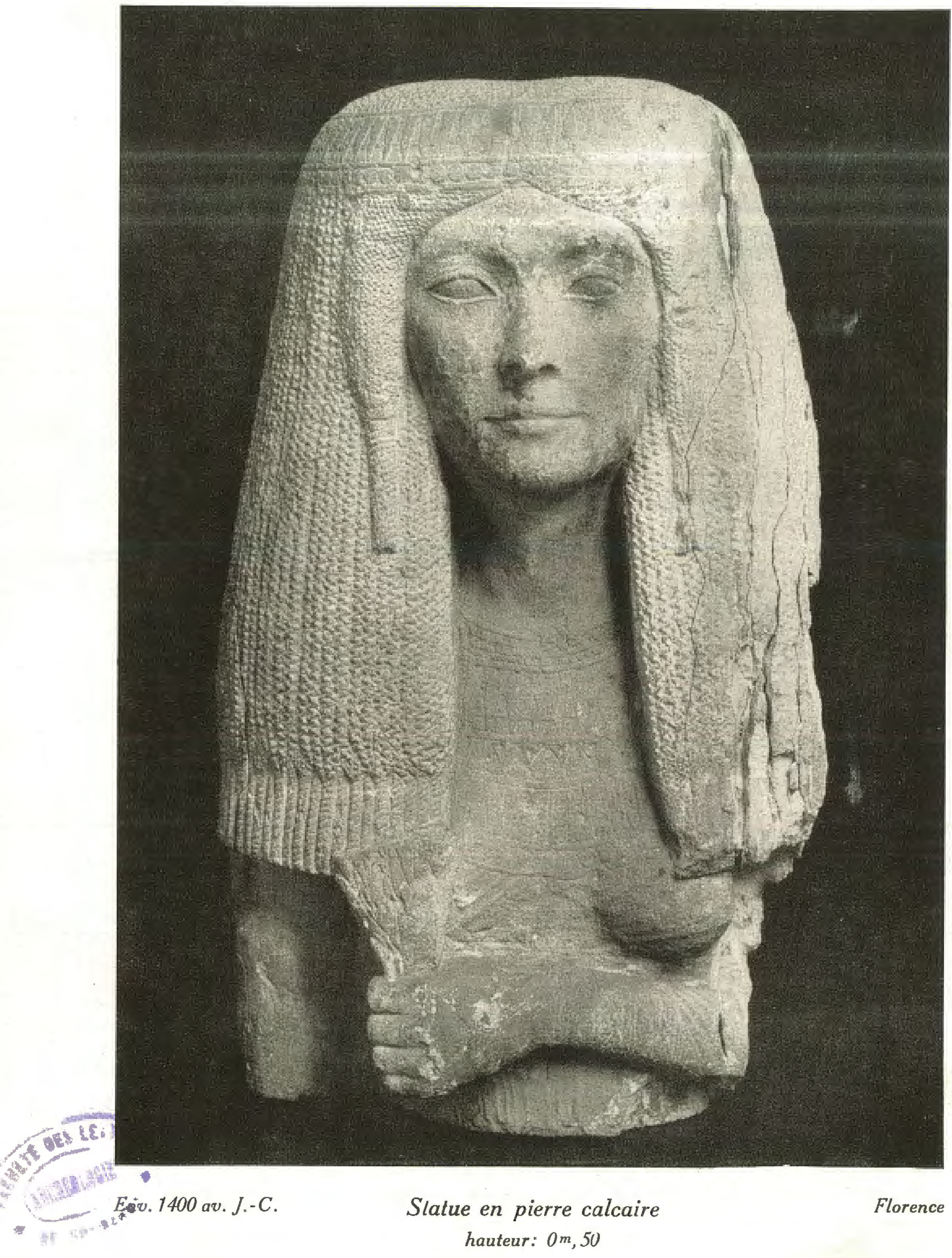
62



Env. 1400 av. J.-C. — **Tête de femme** — *Florence*

Granit; hauteur: 0m,22

63



Env. 1400 av. J.-C. *Statue en pierre calcaire* *Florence*

hauteur: 0m,50



Env. 1400 av. J.-C. *Détail d'un groupe en pierre calcaire* *Le Caire*

hauteur: 0m 84





Env. 1400 av. J.-C. *Ptahmai et sa famille* *Berlin*

Pierre calcaire

hauteur: 0m,99



Env. 1400 av. J.-C. *Tête de la femme de Ptahmai* *Berlin*

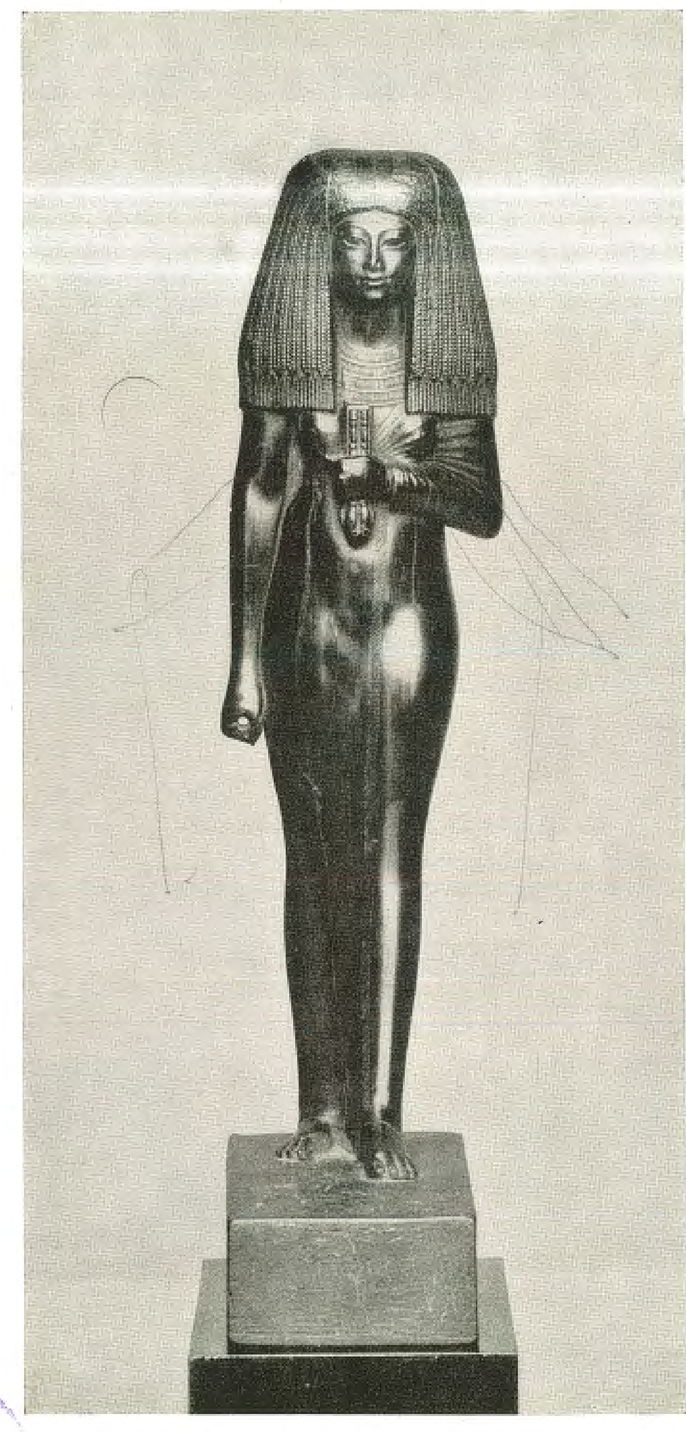


Env. 1400 av. J.-C. *Homme agenouillé tenant une stèle* *Le Caire*





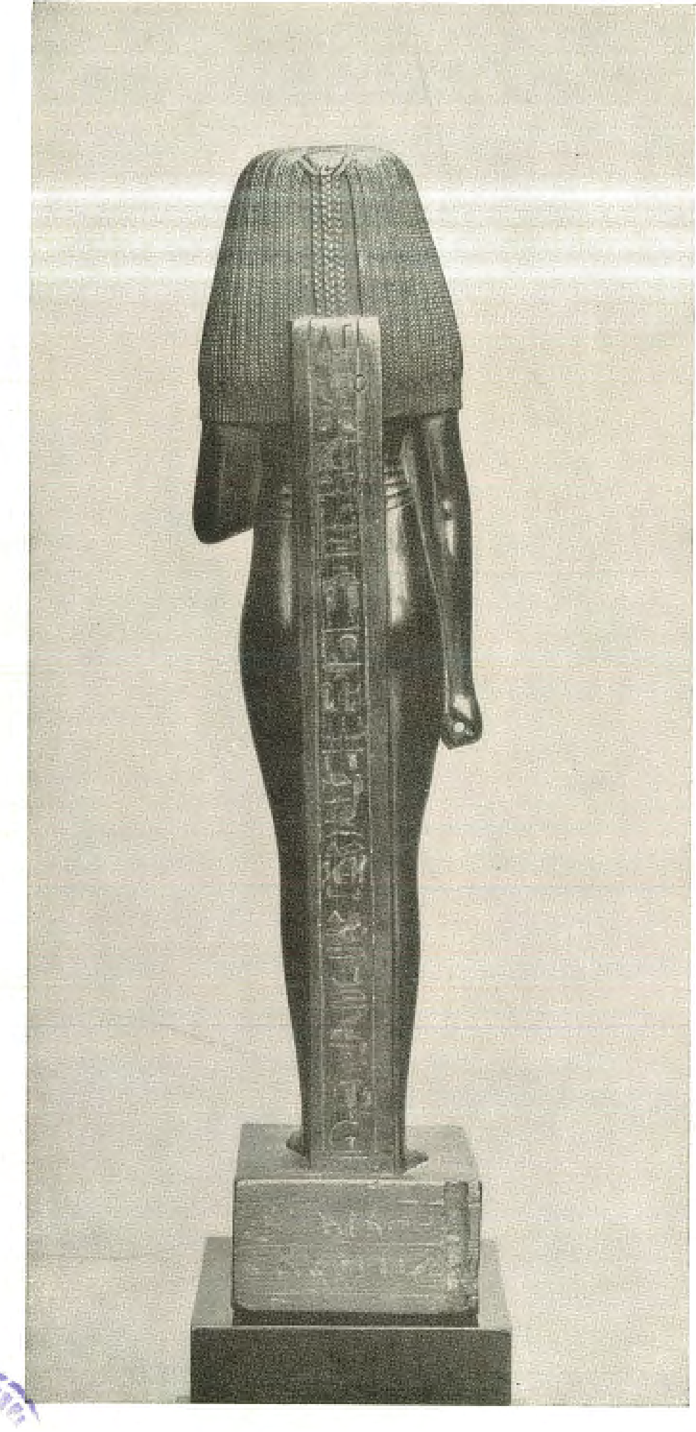
Env. 1400 av. J.-C. *Homme agenouillé tenant une stèle* *Le Caire*



Env. 1400 av. J.-C. *Statuette de Toui* *Paris*
(Bénédite)
Bois



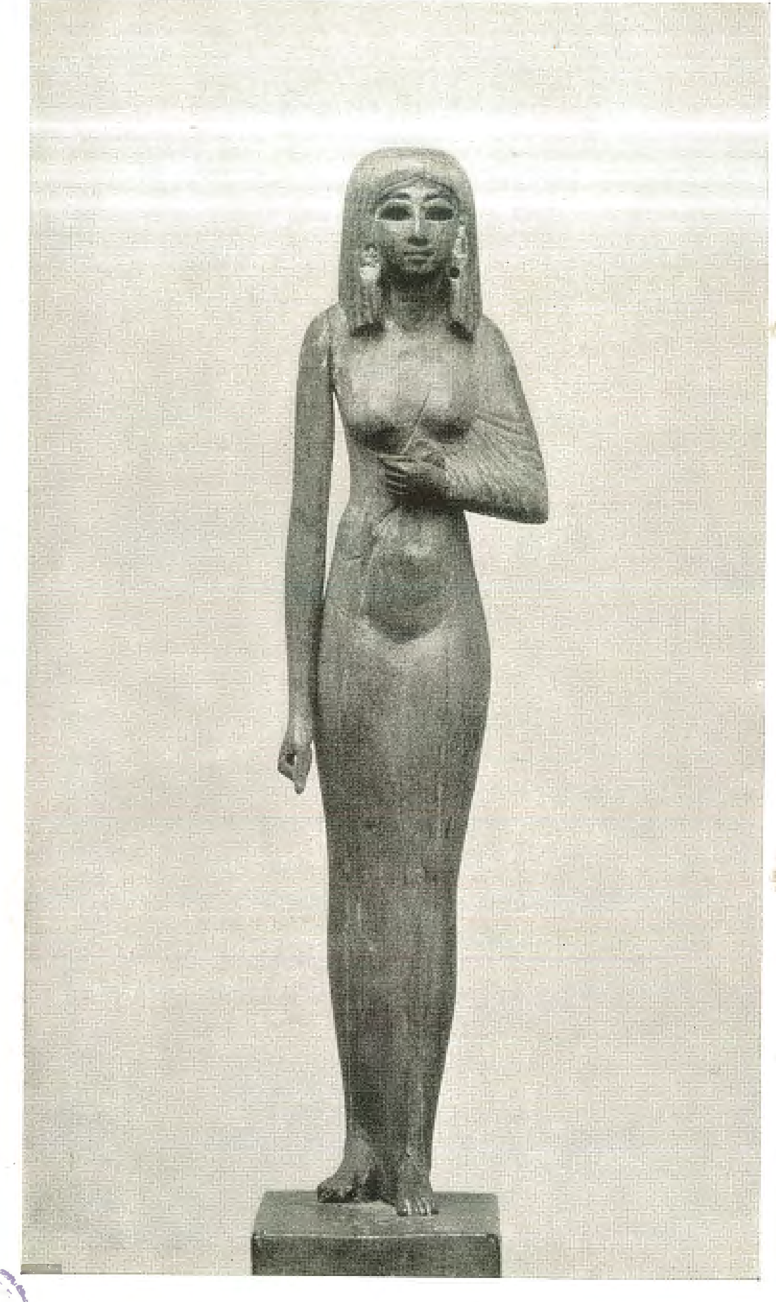
Env. 1400 av. J.-C. *Statuette de Toui* *Paris*
(Bénédite)
Bois



Env. 1400 av. J.-C. **Statuette de Toui** *Paris*
(Bénédite)
Bois



Env. 1400 av. J.-C. **Statuette en bois** *Berlin*
hauteur: 0m,21



Env. 1400 av. J.-C. — *Statuette en bois* — *Berlin*

hauteur: 0m,20





Env. 1400 av. J.-C. — *Statuette en bois* — *Berlin*



Env. 1400 av. J.-C. — ***Statuette en bois*** — *Berlin*

hauteur : 0m,17



Env. 1400 av. J.-C. — ***Statue de Sekhet, déesse de la guerre*** — *Berlin*

Granit; hauteur: 0m,84



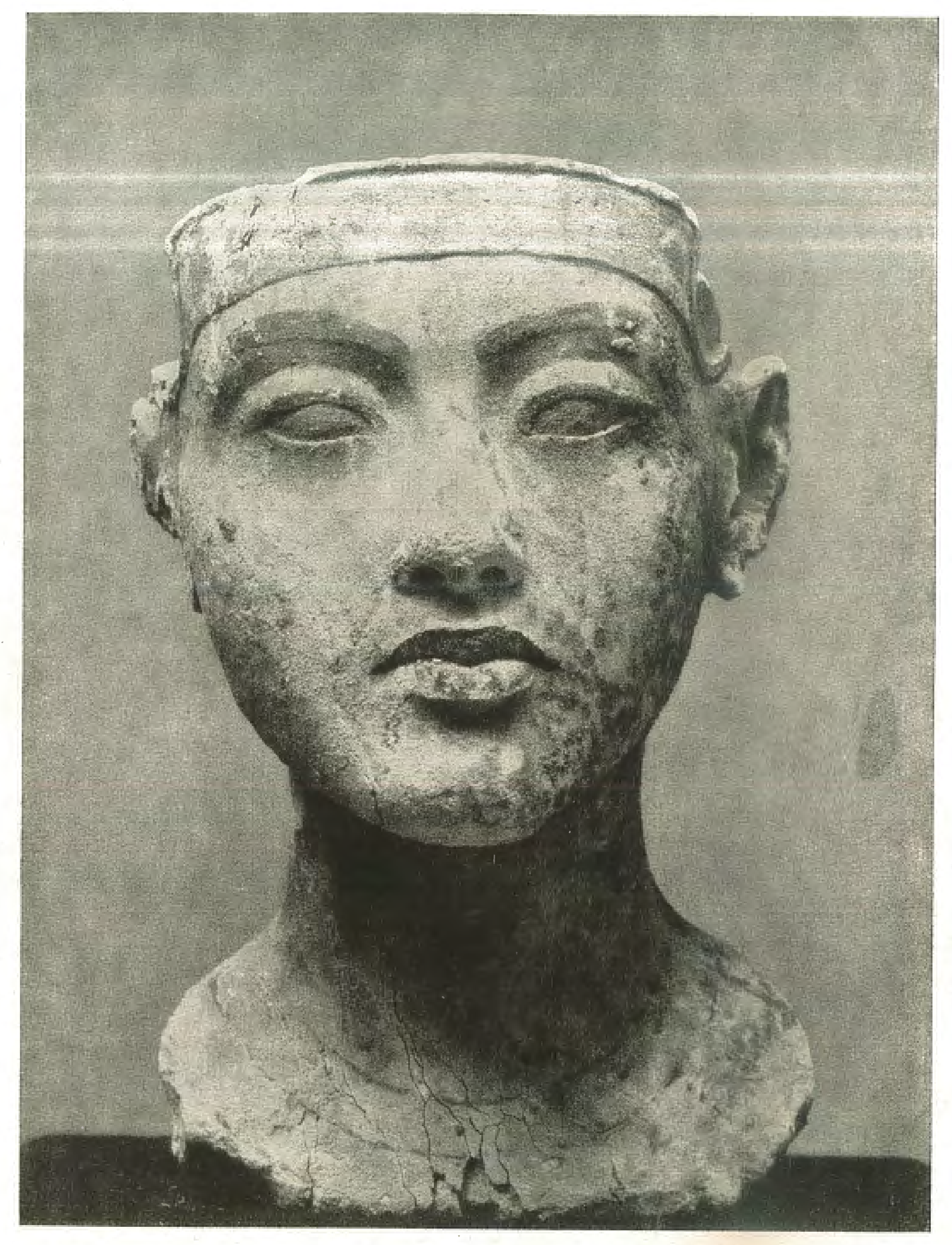




Er.v. 1400 av. J.-C. *Berlin*

Statue de Sekhet, déesse de la guerre

Granit



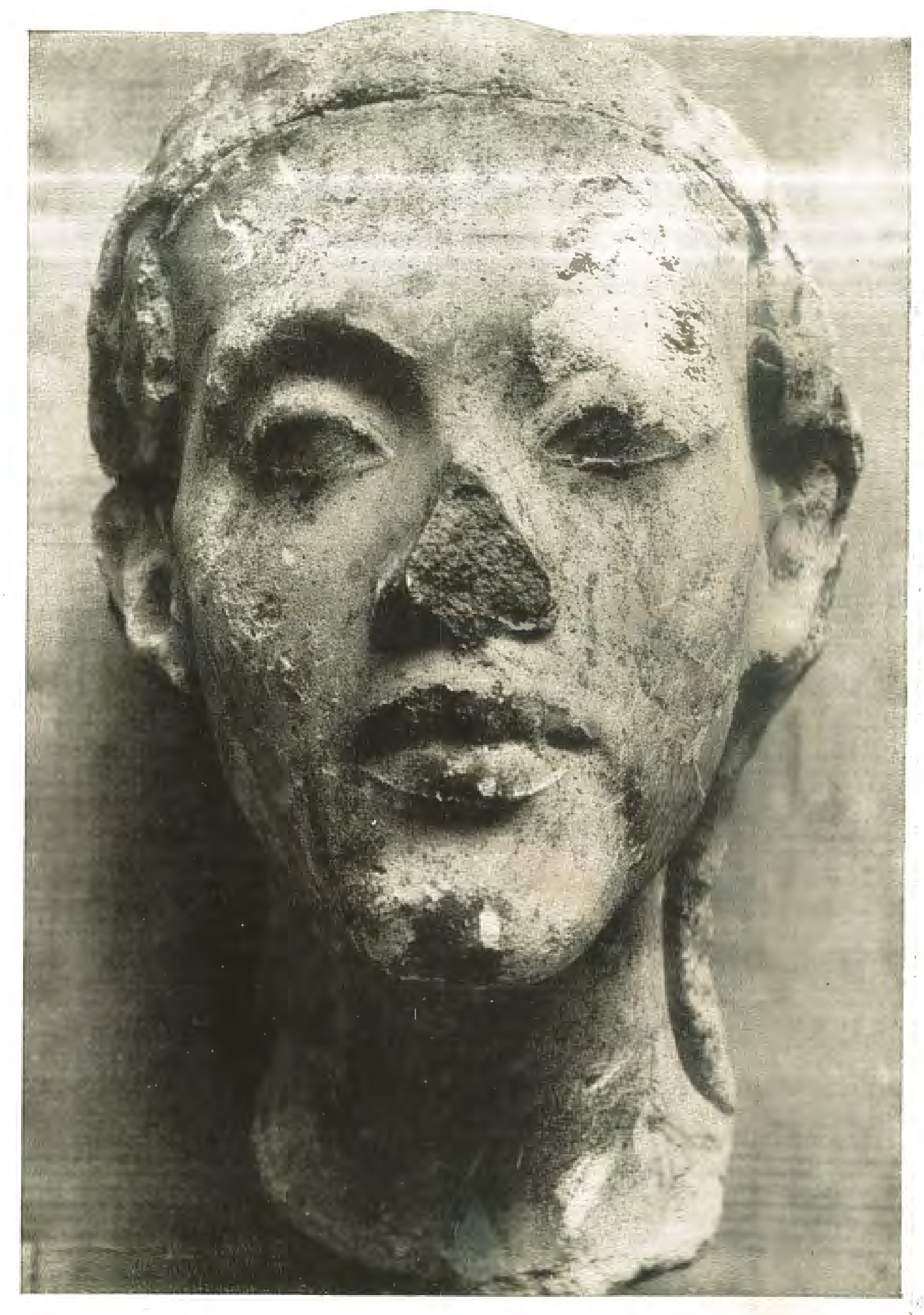
Env. 1360 av. J.-C. *Tête d'Aménophis IV* *Berlin*

Pierre calcaire; hauteur: 0m,21



Env. 1360 av. J.-C. — **Tête d'Aménophis IV** — *Berlin*

Pierre calcaire; hauteur: 0m,21



Env. 1370 av. J.-C. — **Tête d'Aménophis IV** — *Berlin*

Plâtre; hauteur: 29cm,7

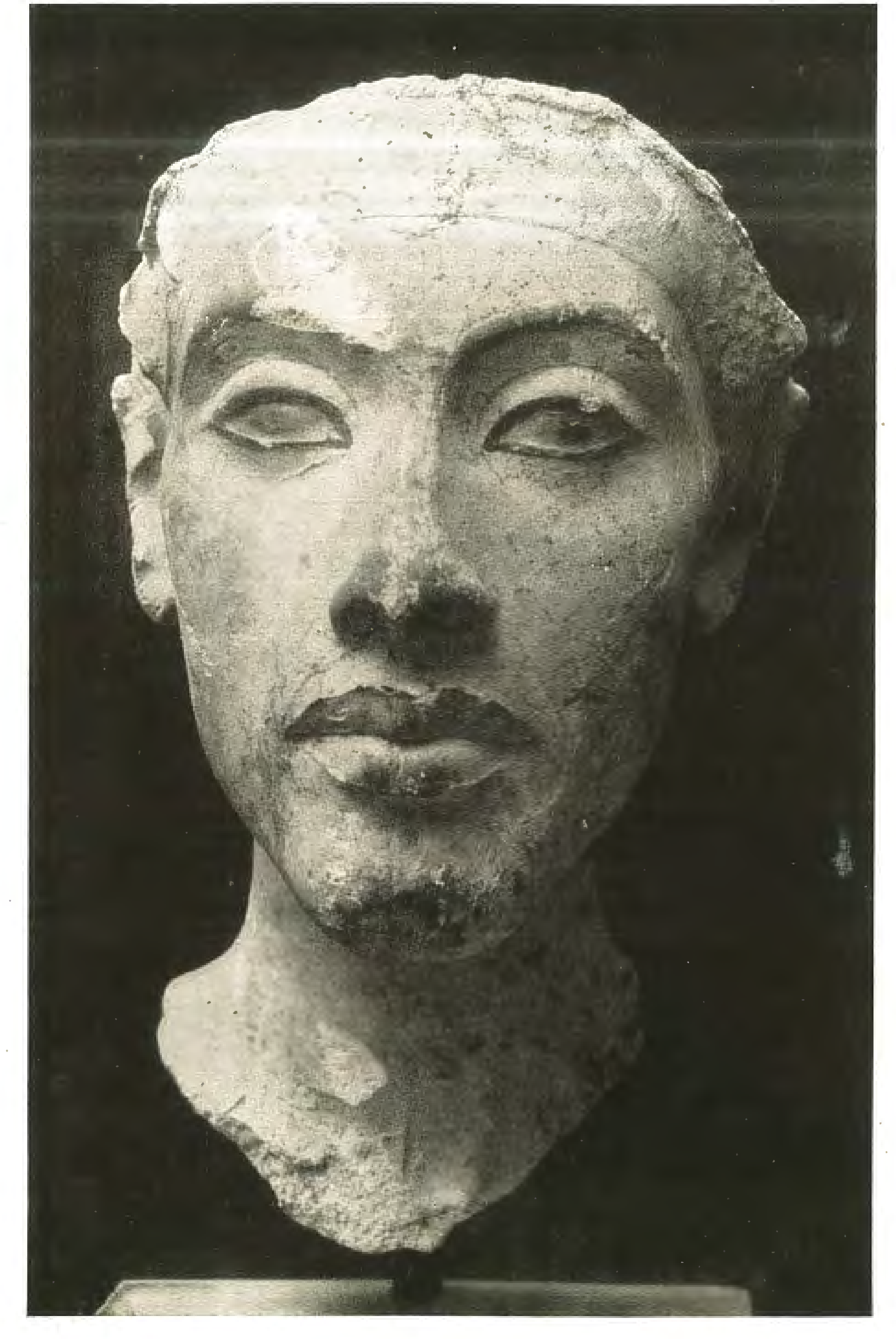


Env. 1370 av. J.-C. Tête d'Aménophis IV *Berlin*
Plâtre; hauteur: 29cm,7



Env. 1370 av. J.-C. Tête d'Aménophis IV *Berlin*
Plâtre; hauteur: 29cm,7





Env. 1370 av. J.-C. — **Tête d'Aménophis IV** — *Berlin*

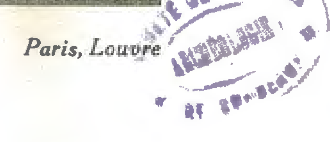
Plâtre; hauteur: 26 cm.



Env. 1360 av. J.-C. — **Buste d'Aménophis IV** — *Paris, Louvre*

(Bénédite)

Pierre calcaire

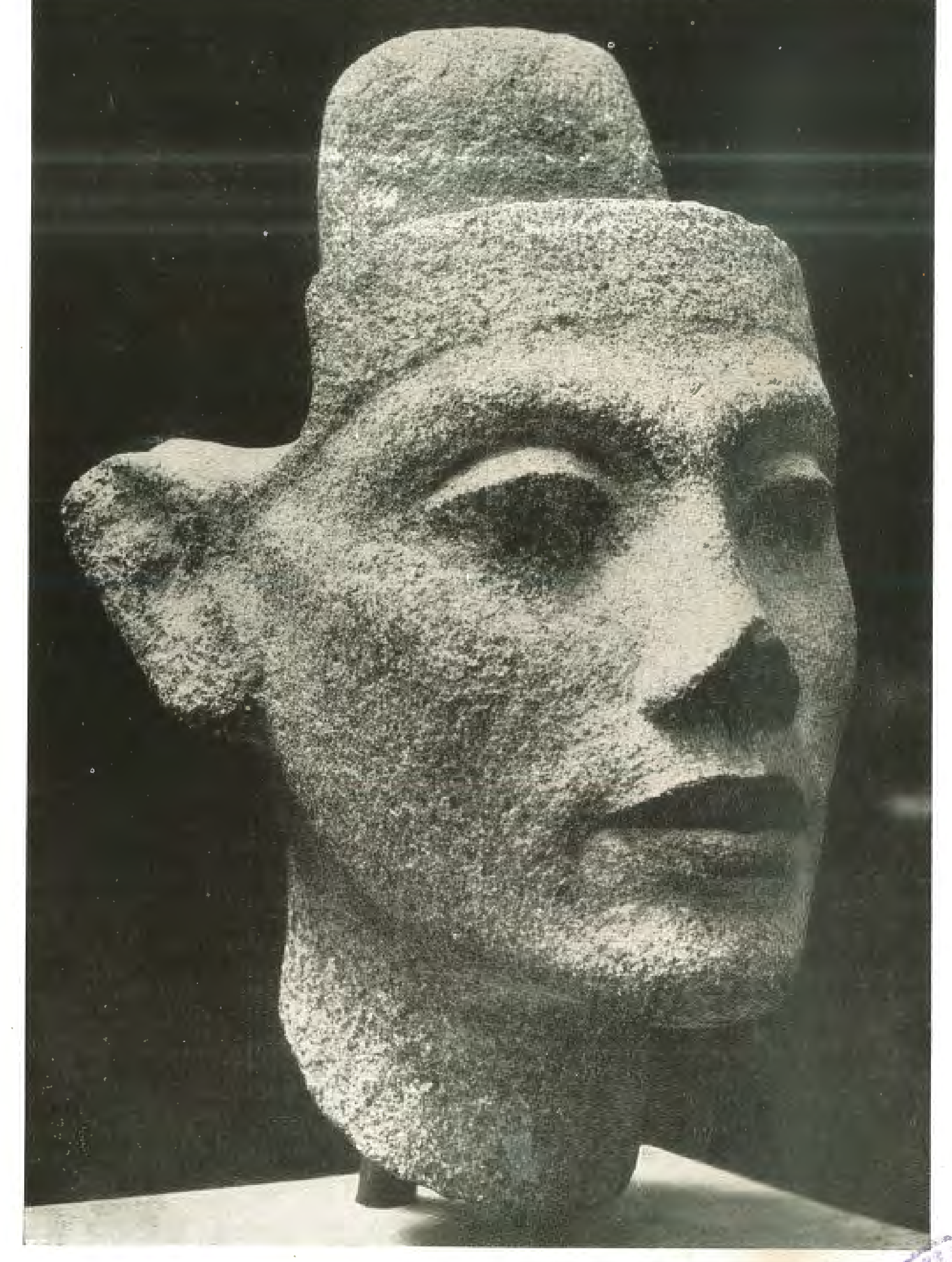




Env. 1360 av. J.-C — *Buste d'Aménophis IV* — Paris, Louvre

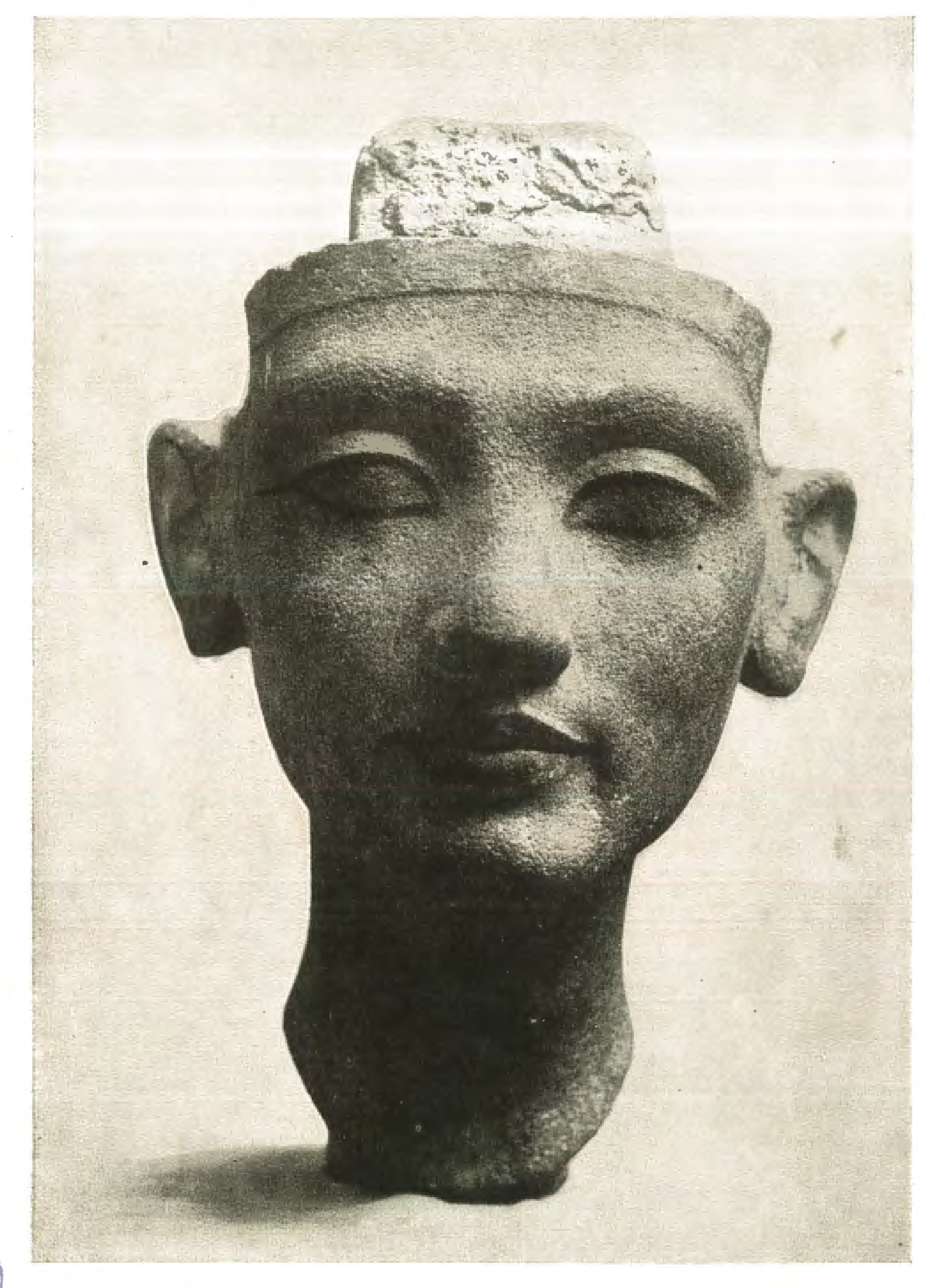
(Bénédite)

Pierre calcaire; grandeur naturelle



Env. 1370 av. J.-C. — *Tête de la reine Nefertété?* — Berlin

Granit bleu-noir; hauteur: 26 cm.



Env. 1370 av. J.-C. **Tête de la reine Nefertété** *Berlin*

Grès brun; hauteur: 30 cm.



Env. 1370 av. J.-C. **Tête de la reine Nefertété** *Berlin*

Grès brun; hauteur: 30 cm.



Env. 1360 av. J.-C.

Tête de la reine Tejé
(Borchardt)
Ébène

Berlin
Coll. James Simon





Env. 1360 av. J.-C.

Tête de princesse
Pierre calcaire; hauteur: 0m,14

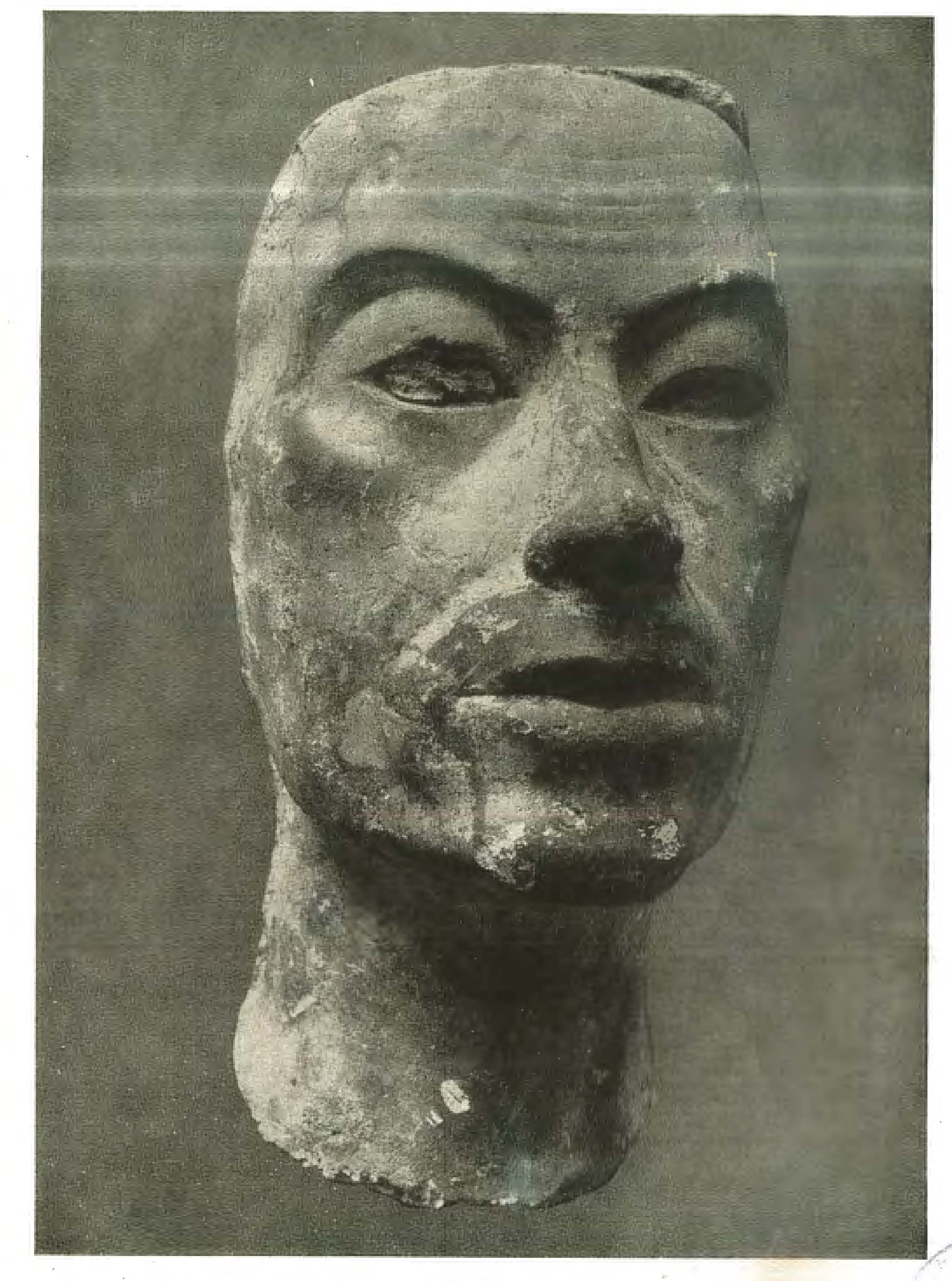
Berlin





Env. 1370 av. J.-C. *Tête de femme provenant de Tell-el-Amarna* *Berlin*

Plâtre; hauteur: 24 cm.

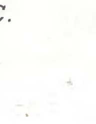


Env. 1370 av. J.-C. *Masque d'homme provenant de Tell-el-Amarna* *Berlin*

Plâtre; hauteur: 27 cm.







Env. 1360 av. J.-C. *Statuette en pierre calcaire* *Londres University College*
(partie inférieure reconstituée)
(Capart)
hauteur: 0m,10



Env. 1320 av. J.-C. *Tête d'une statue colossale de la déesse Mout* *Le Caire*
Pierre calcaire; hauteur: 0m,50



Env. 1250 av. J.-C.

Statue de Bek-en-Chons
(v. Bissing-Bruckmann)
Pierre calcaire; hauteur: 1 m, 38

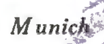
Munich



Env. 1250 av. J.-C.

Statue de Bek-en-Chons
Pierre calcaire
(v. Bissing-Bruckmann)

Munich







Env. 1150 av. J.-C. *Le Caire*

Ramsès VI. traînant un prisonnier

(v. Bissing-Bruckmann)

Granit; hauteur: $0^{m},80$



13e siècle av. J.-C. *Scribe devant le dieu Thot* *Paris*

(Bénédite)

Statuette en schiste



Env. 700 av. J.-C.

Statue de Takouschit
(v. Bissing-Bruckmann)
Bronze; hauteur: 0m,69

Athènes
Musée National

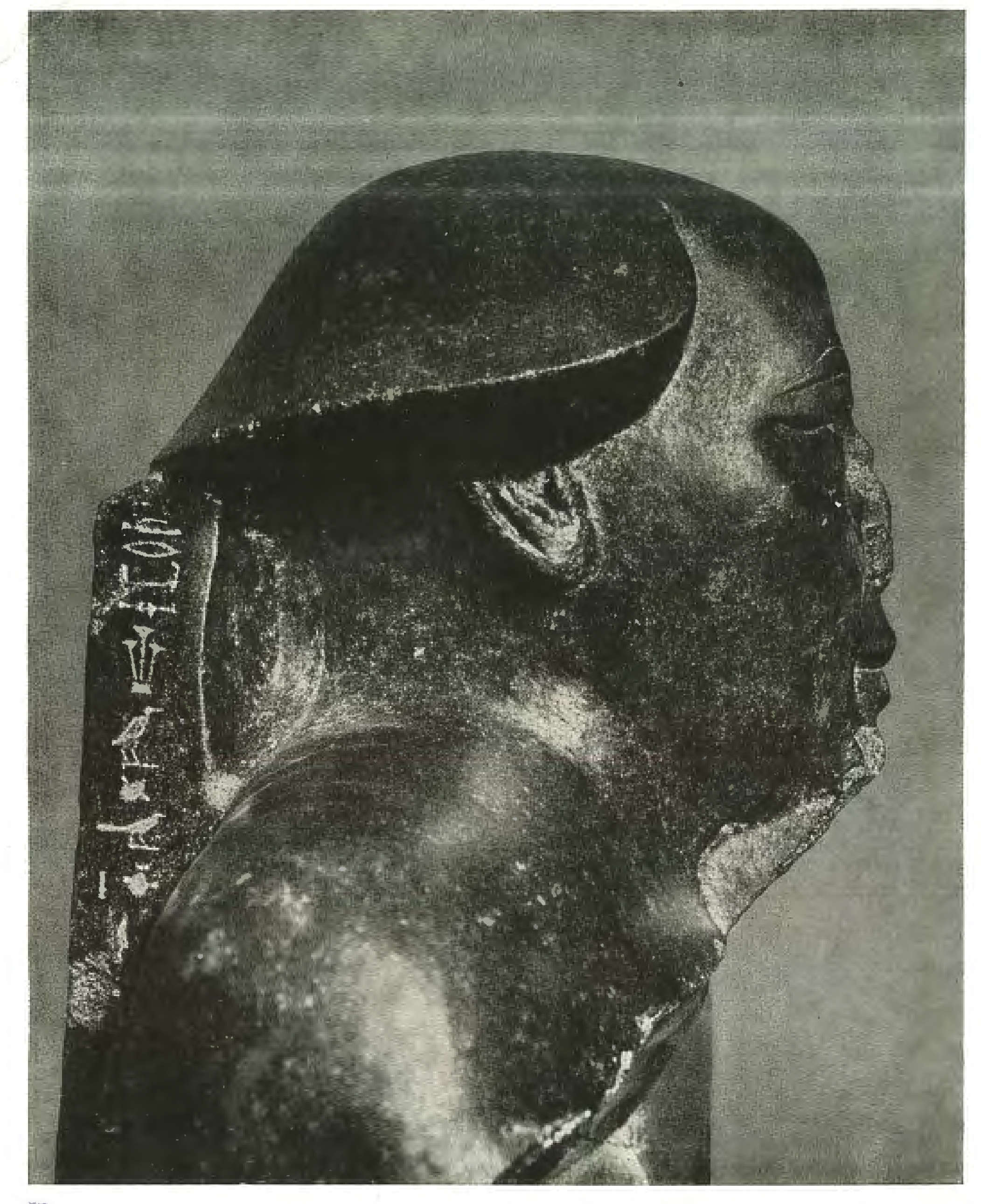


Env. 670 av. J.-C.

Tête de Mentemhêt
(v. Bissing-Bruckmann)
Granit; hauteur: 0m,46

Le Caire





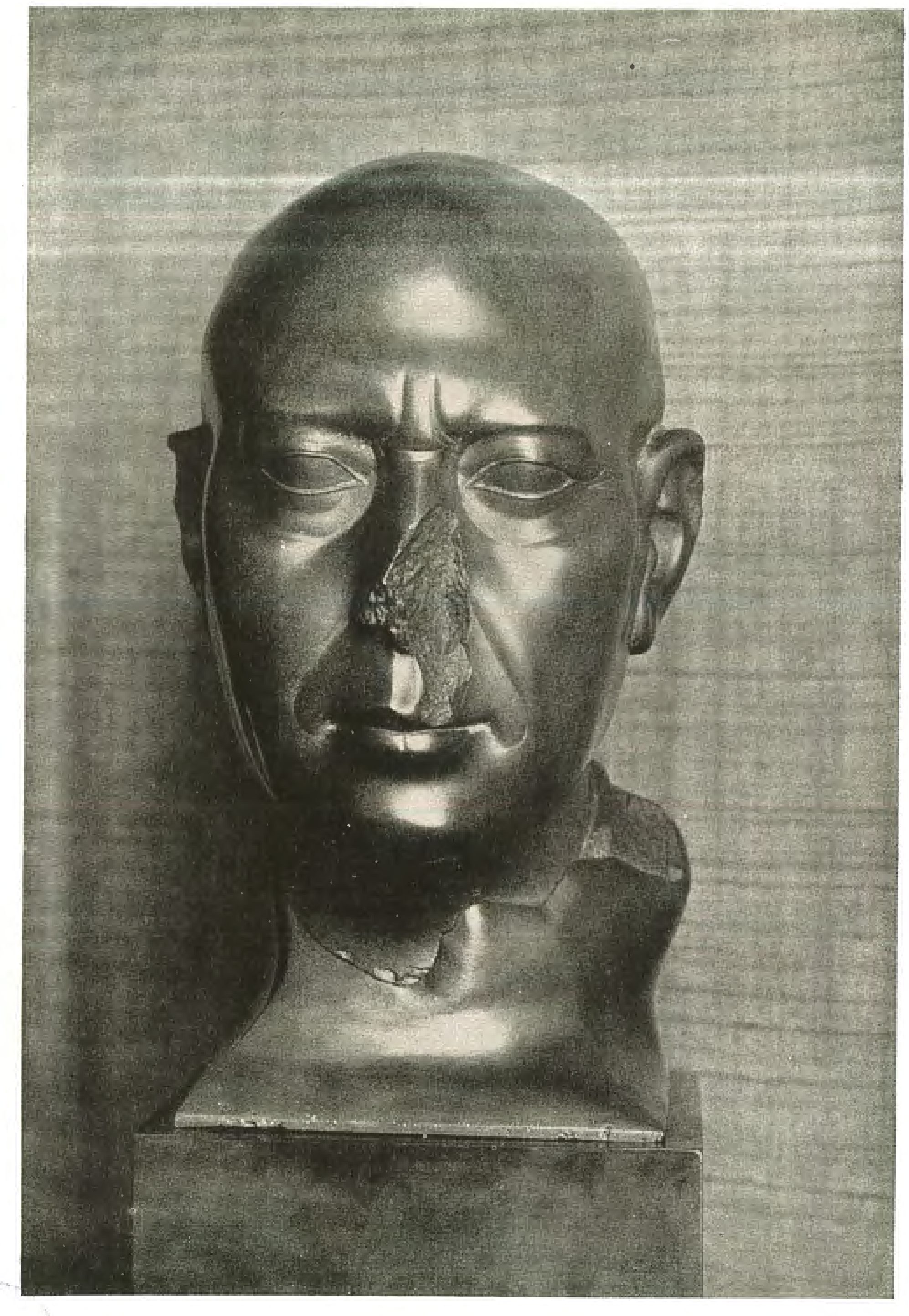
Env. 670 av. J.-C. — **Tête de Mentemhêt** — *Le Caire*

(v. Bissing-Bruckmann)
Granit



Env. 600 av. J.-C.? — **Tête de roi** — *Tamworth Coll. Mac Gregor*

Obsidienne; hauteur: 0m,13



Env. 600 av. J.-C. — ***Tête en schiste vert*** — *Berlin*

hauteur: $0^{m},22$





Env. 600 av. J.-C. — ***Tête en schiste vert*** — *Berlin*



Env. 600 av. J.-C. — **Tête de roi** — *Turin*

Schiste; hauteur: 0m,18

(v. Bissing-Bruckmann)



Env. 600 av. J.-C. — **Tête de roi** — *Berlin*

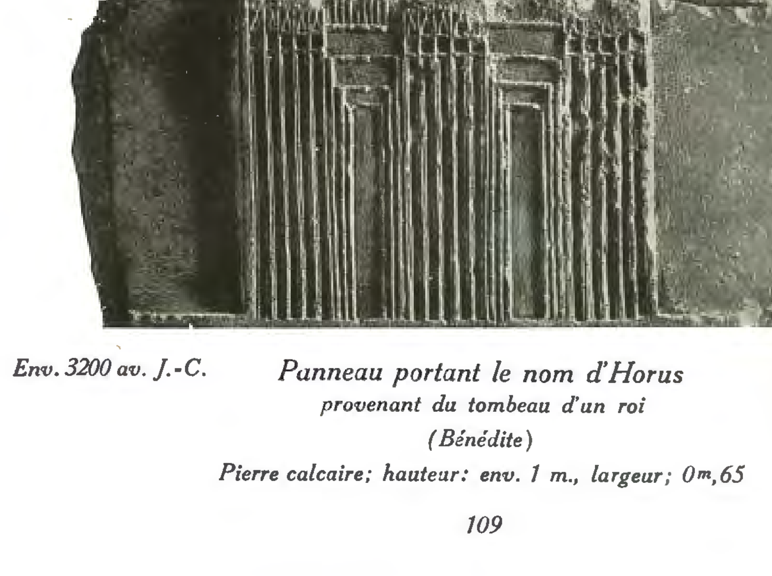
Schiste; hauteur: 0m,25



Epervier env. 600 av. J.-C.
Naos env. 300 av. J.-C.

Naos avec la figure du dieu Horus
(réunis ultérieurement)

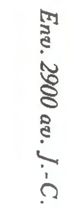
Le Caire

Env. 3200 av. J.-C.

Panneau portant le nom d'Horus
provenant du tombeau d'un roi
(Bénédite)
Pierre calcaire; hauteur: env. 1 m., largeur; 0m,65

Louvre



Env. 2900 av. J.-C.



Le mort devant la table d'offrandes

(Boeser)

Albâtre; hauteur: 0m,36, largeur: 0m,53

Leyde





Env. 2800 av. J.-C. — *Panneaux représentant Hési-ré* — *Le Caire*

Bois; hauteur: 1m,45



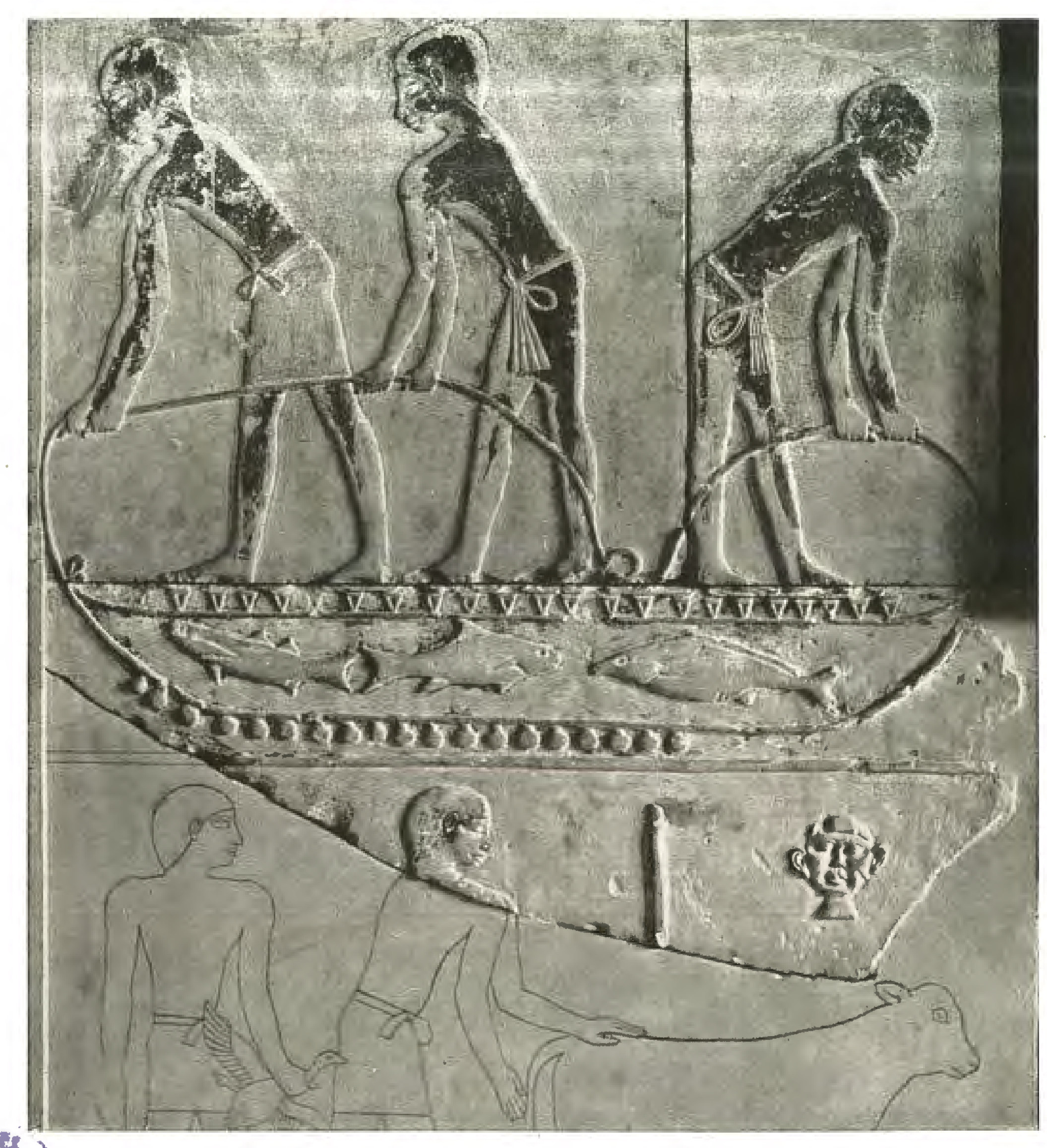
Env. 2800 av. J.-C. *Panneau représentant Hési-ré* *Le Caire*



Env. 2800 av. J.-C. *Le Caire*

Fragment d'un montant de porte

largeur: 0m,42



Env. 2800 av. J.-C. *Relief provenant de Méidoum* *Berlin*

Pêche

Pierre calcoire; hauteur: 0m,92, largeur: 0m,92



Env. 2800 av. J.-C. *Berlin*

Un prince. Relief provenant de Méidoum

Pierre calcaire; hauteur: 0m,88, largeur: 0m,40





Env. 2800 av. J.-C. *Berlin*

Relief provenant du tombeau de Méten

Pierre calcaire; hauteur: 1^{m},40, largeur: 0^{m},46



Env. 2800 av. J.-C. *Relief provenant du tombeau de Méten:* *Berlin*

Gazelles

Pierre calcaire; hauteur: 0^{m},66, largeur: 0^{m},74



Env. 2680 av. J.-C. *Mari et femme* *Berlin*

Pierre calcaire; hauteur: 0m,80



Env. 2680 av. J.-C. *Le Caire*

Partie d'une fausse porte provenant du tombeau d'un prêtre

hauteur de la porte: 3m,75, largeur: 2m,25





Env. 2680 av. J.-C. — Munich

Enfants présentant des offrandes à leurs parents

Pierre calcaire; hauteur: env. 0m,35



Env. 2670 av. J.-C. — *Berlin*

Le roi Sahouré, sous la forme d'un lion, écrasant les ennemis de l'Égypte

Relief provenant de son temple funéraire

Pierre calcaire; hauteur: 2m,31, largeur: 2m,35



Env. 2670 av. J.-C. — **Captifs** — Berlin

Relief provenant du temple funéraire de Sahoure

Pierre calcaire; hauteur: 0^{m},335





Env. 2670 av. J.-C. — **Captifs** — Berlin

Relief provenant du temple funéraire de Sahouré

Pierre calcaire; hauteur: 0^{m},355



Env. 2670 av. J.-C. *Berlin*

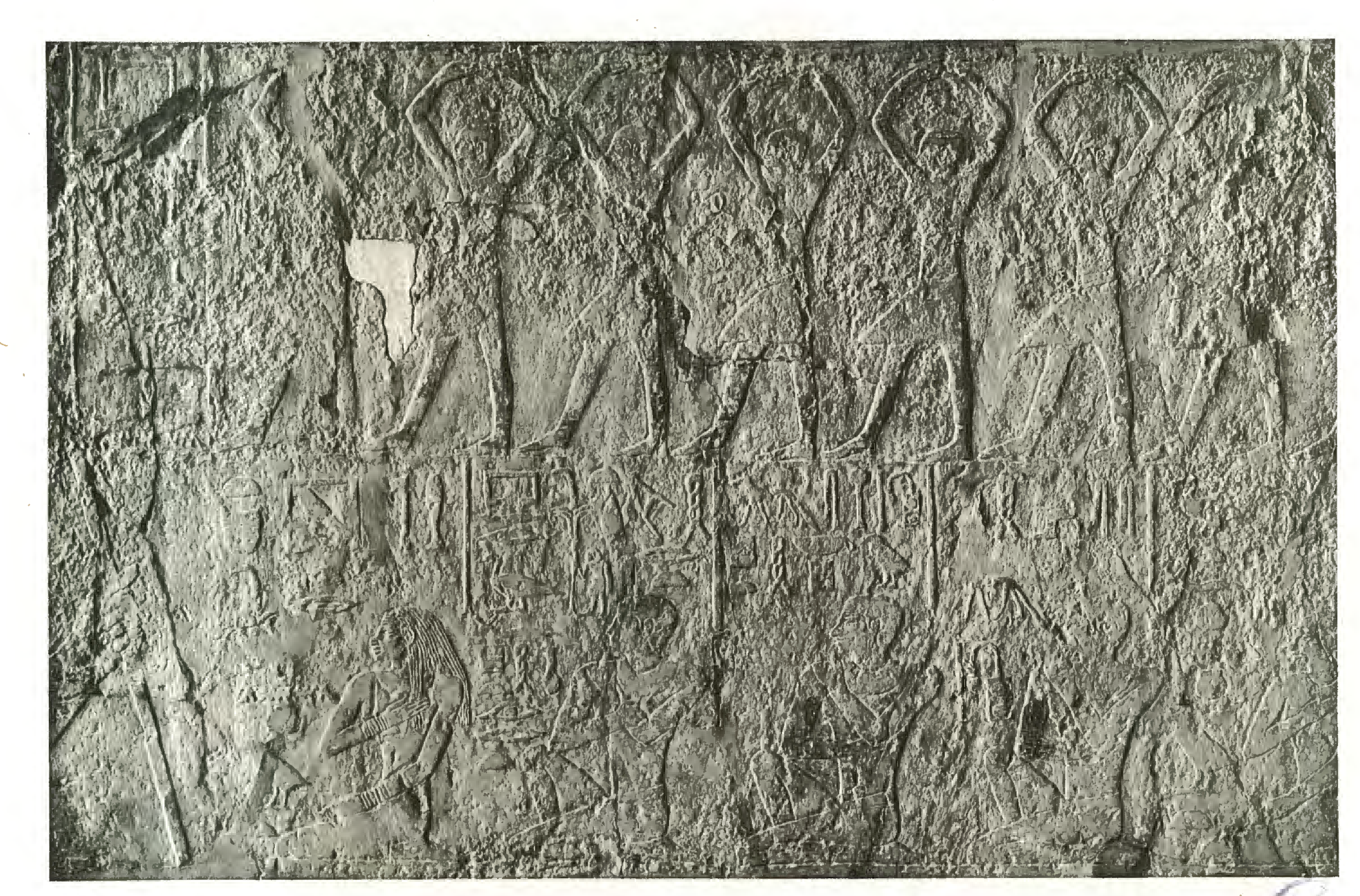
Dieux amenant des captifs à Sahouré

Pierre calcaire; hauteur: 0m,45



Env. 2700-2600 av. J.-C. *Mari et femme avec leurs enfants* *Berlin*

Pierre calcaire; hauteur: 1m,02, largeur: 0m,85



Env. 2670 av. J.-C.

Danseuses

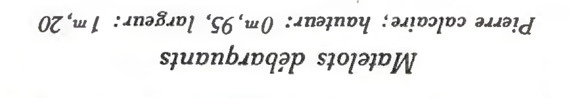
à la partie inférieure: la famille du mort

Pierre calcaire; hauteur: 0m,74, largeur: 1m,40

Berlin



Env. 2600 av. J.-C.



Matelots débarquants

Pierre calcaire; hauteur: 0m,95, largeur: 1m,20

Berlin

Env. 2660 av. J.-C.

Animaux dans le désert

Pierre calcaire; hauteur: 0m,29, largeur: 0m,26

Berlin

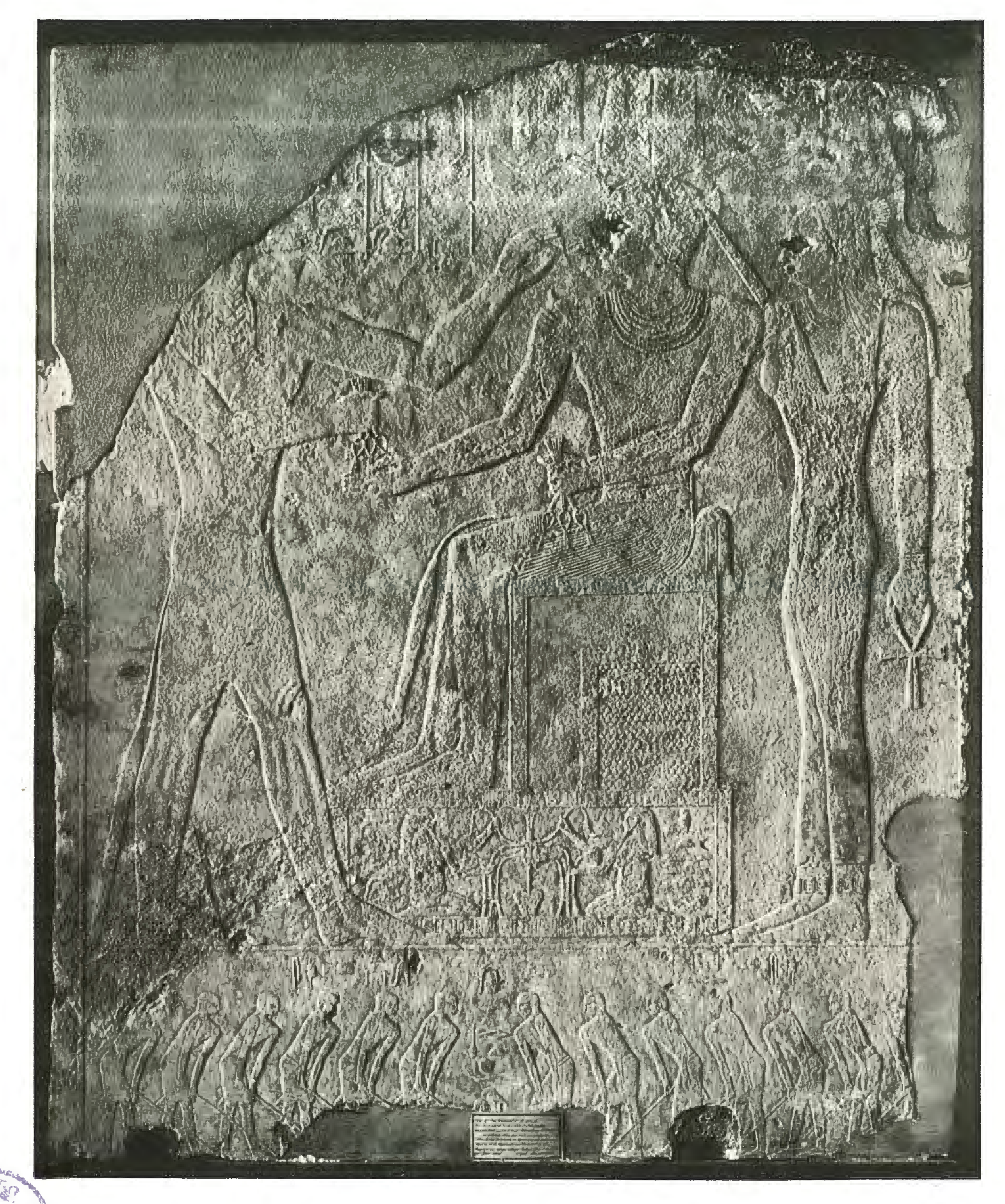


Env. 2700-2600 av. J.-C.

Groupe d'ânes

Pierre calcaire; hauteur: 0m,25, largeur: 0m,44

Leyde



Env. 2600 av. J.-C. *Le roi Né-ouser-ré devant les dieux* Berlin

Relief provenant de son temple funéraire

Pierre calcaire; hauteur: 2m,50, largeur: 2m,04



Env. 2600 av. J.-C. *Chef libyen terrassé par le roi Né-ouser-ré* Berlin

Relief provenant de son temple funéraire

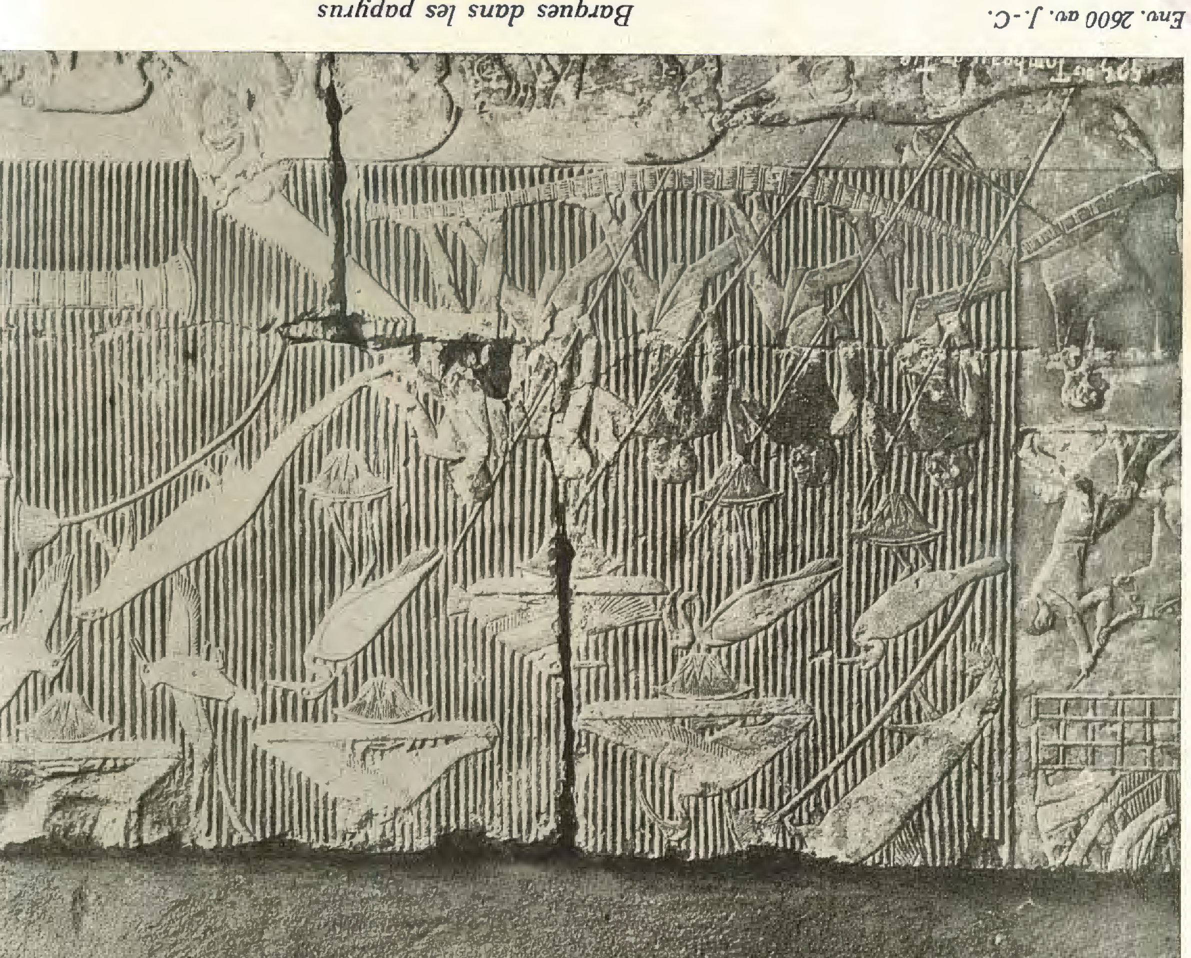
Pierre calcaire; hauteur: 0m,61, largeur: 0m,55



Env. 2600 av. J.-C.

Fragment d'un relief du tombeau de Ti
(Steindorff)
Pierre calcaire

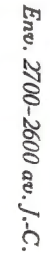
Sakkarah

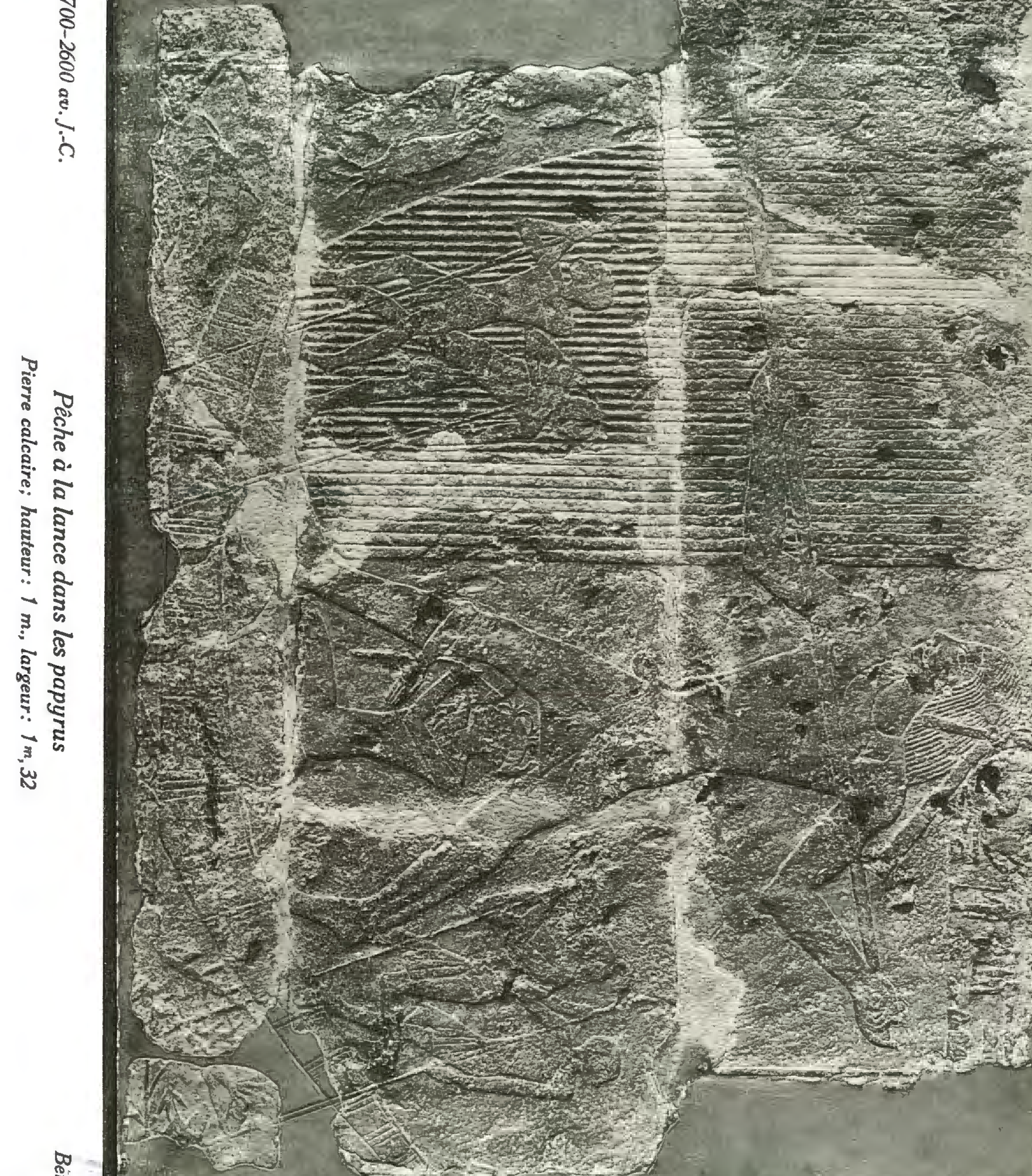


Env. 2600 av. J.-C.

Barques dans les papyrus
Pierre calcaire. Tombeau de Ti

Sakkarah


Env. 2700-2600 av. J.-C.



Pêche à la lance dans les papyrus

Pierre calcaire; hauteur: 1 m., largeur: 1m,32

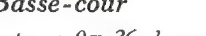
Berlin



Env. 2700-2600 av. J.-C. **Pêche à la lance dans les papyrus** *Berlin*

détail: 2 rameurs

Pierre calcaire: hauteur: 0m,41





Env. 2700-2600 av. J.-C. — Berlin

Basse-cour

Pierre calcaire; hauteur: 0m,36, largeur: 1m,04



Env. 2580 av. J.-C. — Berlin

Serviteurs apportant des offrandes. — Sacrifice de bœufs

Relief provenant du tombeau de Manofer

Pierre calcaire; hauteur: 0m,65, largeur: env. 1 m.



Env. 2580 av. J.-C. — *Grues* — Berlin

Relief provenant du tombeau de Manofer

Pierre calcaire; hauteur: 0m,32, largeur: 0m,44

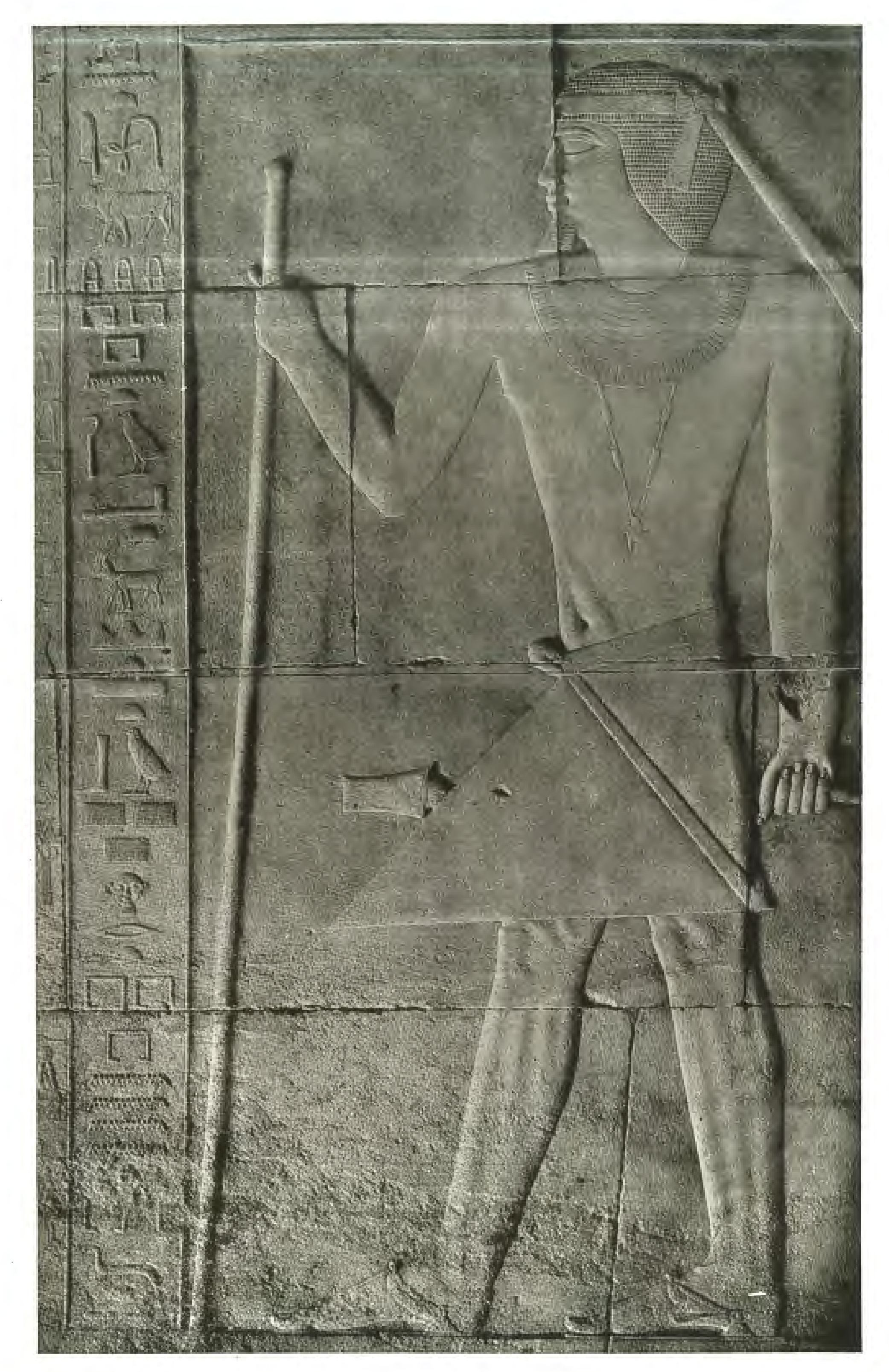


Env. 2580 av. J.-C. — *Serviteurs apportant des offrandes. — Sacrifice de bœufs* — Berlin

Relief provenant du tombeau de Manofer

Pierre calcaire; hauteur: 0m,65, largeur: 1 m.





Env. 2500 av. J.-C. **Kagemni** Sakkarah

Relief provenant de son tombeau (v. Bissing)

Pierre calcaire; hauteur: 1 m, 73



Env. 2500 av. J.-C. *Immolation du bœuf du sacrifice* *Sakkarah*

Tombeau des Médecins

Pierre calcaire





Env. 2500 av. J.-C.

Esclaves capturant des oiseaux aquatiques

Tombeau des Médecins

142

Sakkarah

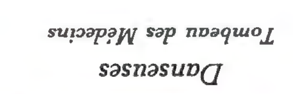
Sakkarah

Scène de lamentations funèbres

Tombeau des Médecins

143

Env. 2500 av. J.-C.



Env. 2500 av. J.-C.

Danseuses

Tombeau des Médecins

Sakkarah





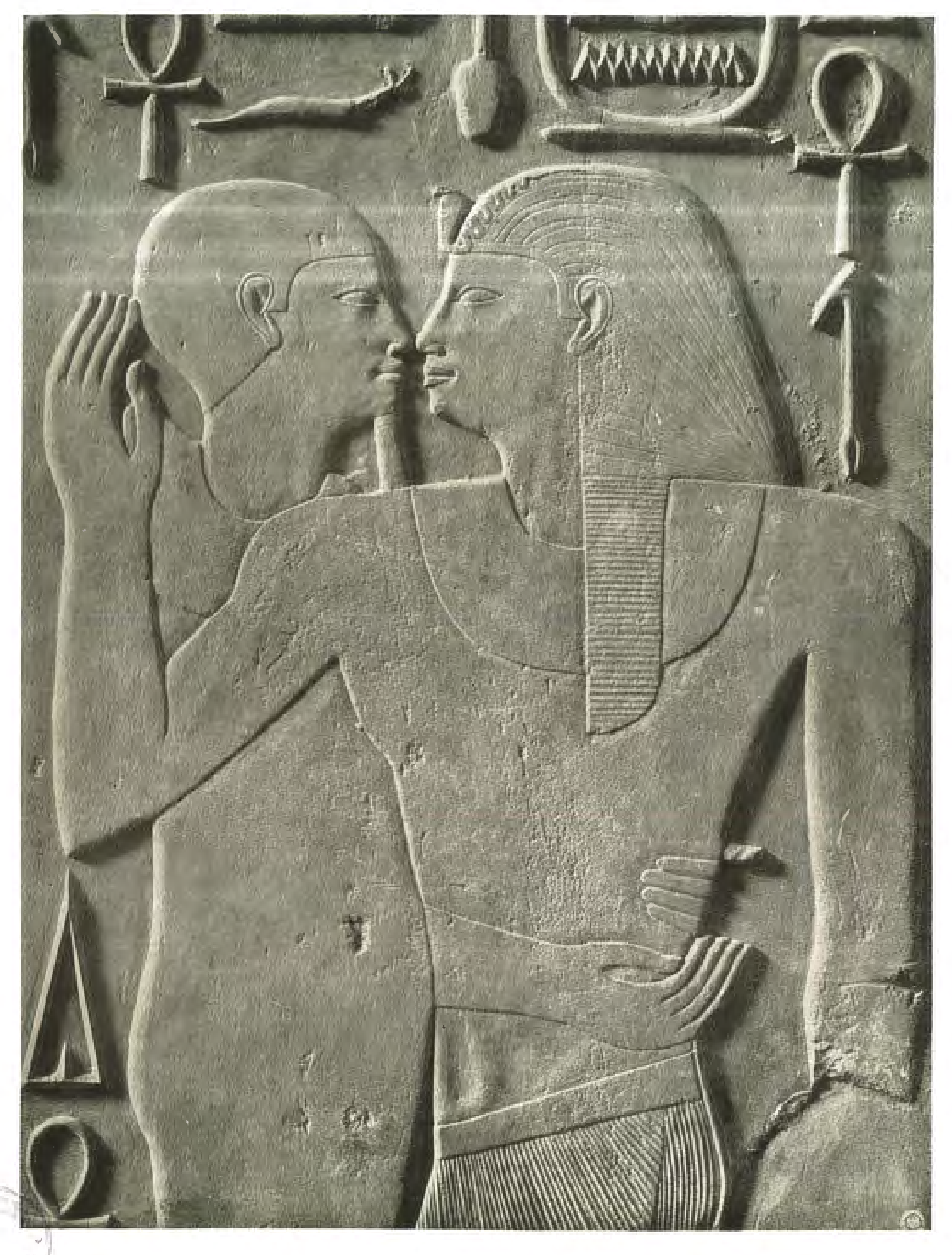
Env. 2070 av. J.-C.

Le roi Mentouhotep III. abattant un ennemi

(v. Bissing-Bruckmann)

Pierre calcaire; hauteur: 0m,27, largeur: 0m,52

Le Caire



Env. 1950 av. J.-C. — *Le dieu Ptah et le roi Senwosret I* — Le Caire

Partie d'un pilier

Pierre calcaire; hauteur de pilier: 3m,35



Env. 1500 av. J.-C. — *Rameurs* — Berlin

Relief provenant de Der-el-Bahari

Pierre calcaire; hauteur: 0m,20, largeur: 0m,25

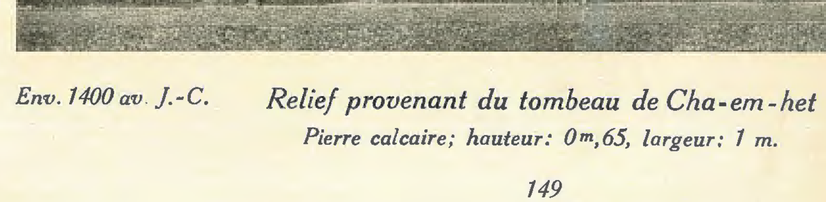


Env. 1500 av. J.-C. — ***Rameurs et pilote*** — *Berlin*

Relief provenant de Der-el-Bahari

Pierre calcaire; hauteur: 0m,25, largeur: 0m,28





Env. 1400 av. J.-C. — ***Relief provenant du tombeau de Cha-em-het*** — *Berlin*

Pierre calcaire; hauteur: 0m,65, largeur: 1 m.



Env. 1400 av. J.-C.

Scène d'offrandes aux morts

Relief provenant du tombeau de Rii

Berlin



Env. 1400 av. J.-C. *Prière au dieu du soleil* *Berlin*

Pierre calcaire; hauteur: 1 m, 31



Env. 1370 av. J.-C. *Tête d'Aménophis IV* *Berlin*

Pierre calcaire; 21×21 cm.





Env. 1360 av. J.-C. *Tête d'Aménophis IV* *Berlin*

Grès; hauteur: 0m,15

153



Env. 1350 av. J.-C. *Tête de cheval* *Munich*
Coll. v. Bissing

ayant servi de modèle

(v. Bissing-Bruckmann)

hauteur: 0m,10, largeur: 0m,15

154



Env. 1370 av. J.-C. **Tête d'Aménophis IV** *Berlin*

Pierre calcaire; hauteur: 0m,15

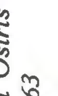


Env. 1350 av. J.-C. **Esclaves nègres** *Bologne*

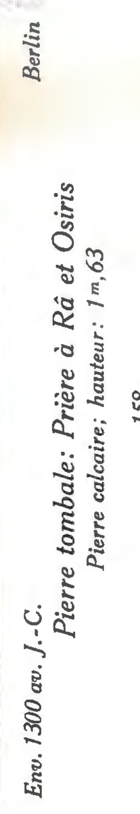
(v. Bissing-Bruckmann)

Pierre calcaire; hauteur: 0m,68, largeur: 0m,82





Berlin



Env. 1300 av. J.-C.

Pierre tombale: Prière à Râ et Osiris

Pierre calcaire; hauteur: 1m,63

Env. 1350 av. J.-C. Leydé

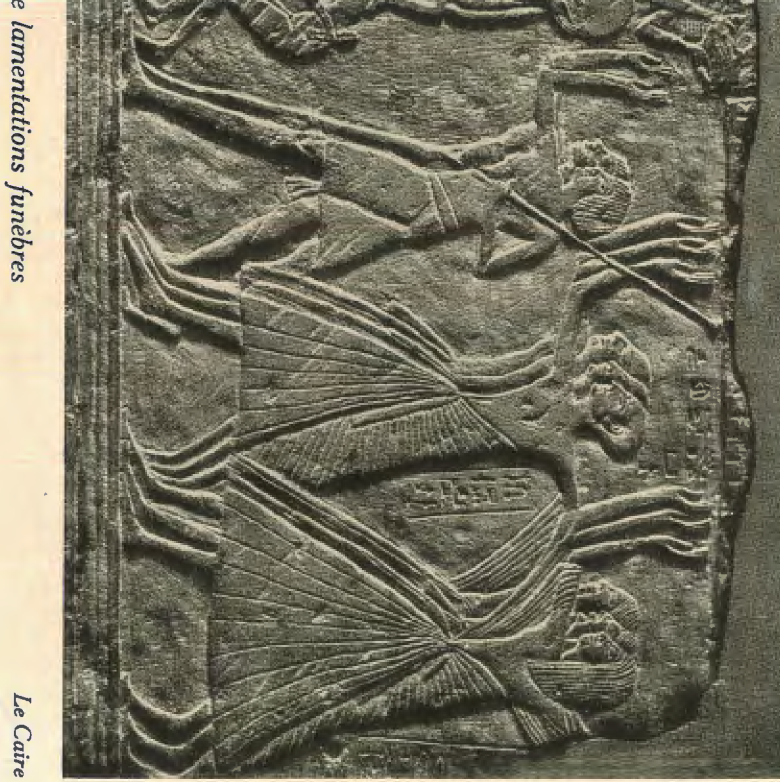
Fugitifs asiatiques

Relief provenant du tombeau d'Haremheb

(Capart)

Pierre calcaire; hauteur des têtes: 0m,8 à 0m,10





Env. 1300 av. J.-C.

Scène de lamentations funèbres

Pierre calcaire; largeur: 0m,80

Le Caire

Env. 1300 av. J.-C. — **Le roi et la déesse Isis** — Abydos

Temple funéraire de Sethos I.: chapelle d'Osiris

(Capart) Pierre calcaire



Env. 1300 av. J.-C. — *Le roi et la déesse Isis* — *Abydos*

Temple funéraire de Sethos I.: 2me salle hypostyle

Pierre calcaire



Env. 1300 av. J.-C. — *Le roi et le dieu Atoum* — *Abydos*

Temple funéraire de Sethos I.

(Capart) Pierre calcaire

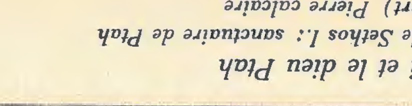
Env. 1300 av. J.-C.

Le roi et le dieu Ptah

Temple funéraire de Sethos I.: sanctuaire de Ptah

(Capart) Pierre calcaire







Env. 1300 av. J.-C.

Le roi devant Osiris et Horus

Temple funéraire de Sethos I.

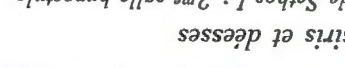
Env. 1300 av. J.-C.

Mystères d'Osiris

Temple funéraire de Sethos I.: chapelle de Sokaris

(Capart) Pierre calcaire

Abydos



Env. 1300 av. J.-C.

Osiris et déesses

Temple funéraire de Sethos I.: 2me salle hypostyle

Abydos



Env. 1250 av. J.-C.

Ramsès II. dans la bataille

Mur extérieur de son temple

(Ed. Meyer)

Louqsor



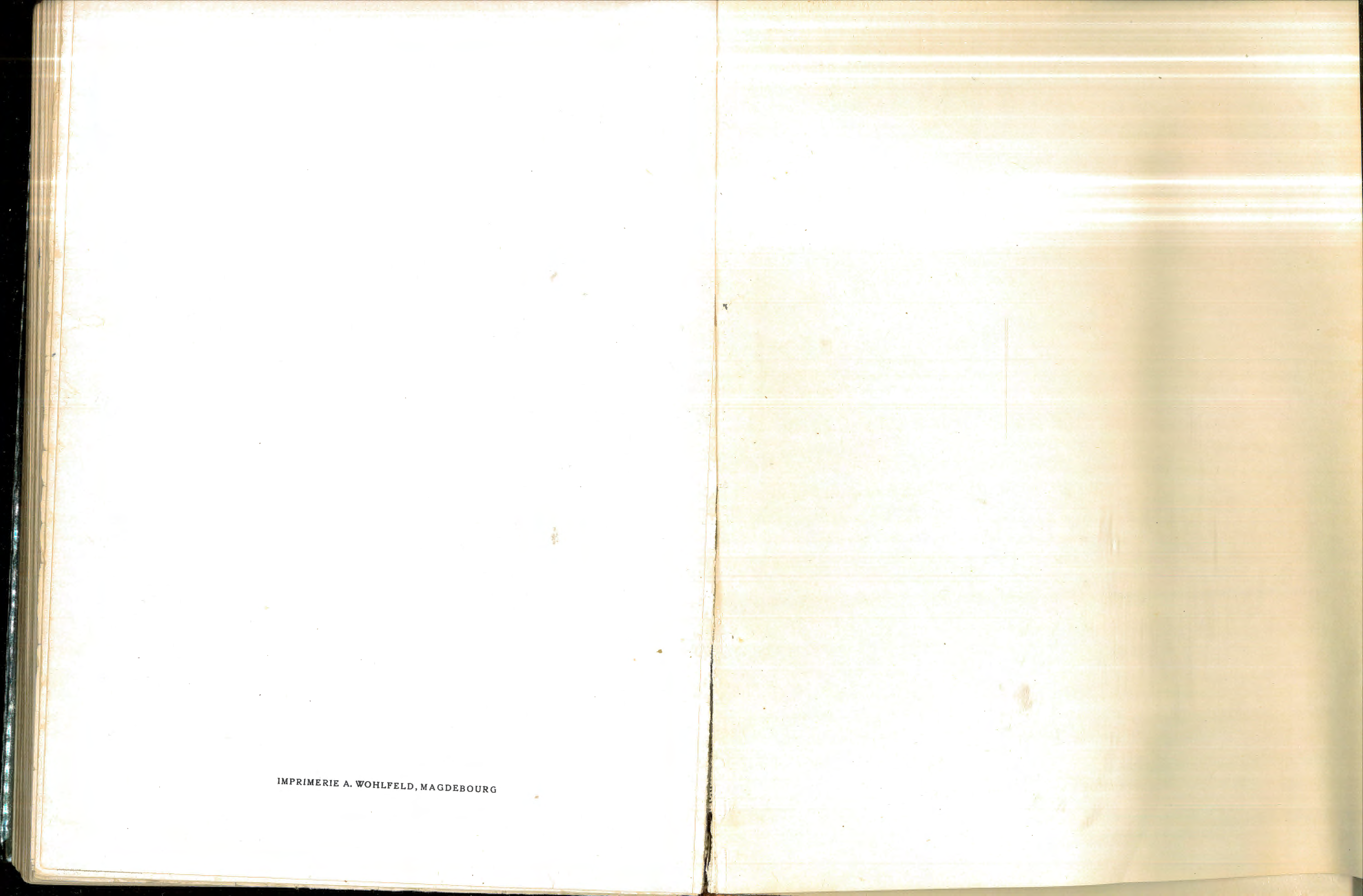
Env. 1250 av. J.-C.

Cérémonie funéraire

Relief provenant du tombeau d'un grand-prêtre

Pierre calcaire; hauteur: 0 m,50, largeur: 1 m,28

Berlin



IMPRIMERIE A. WOHLFELD, MAGDEBOURG

